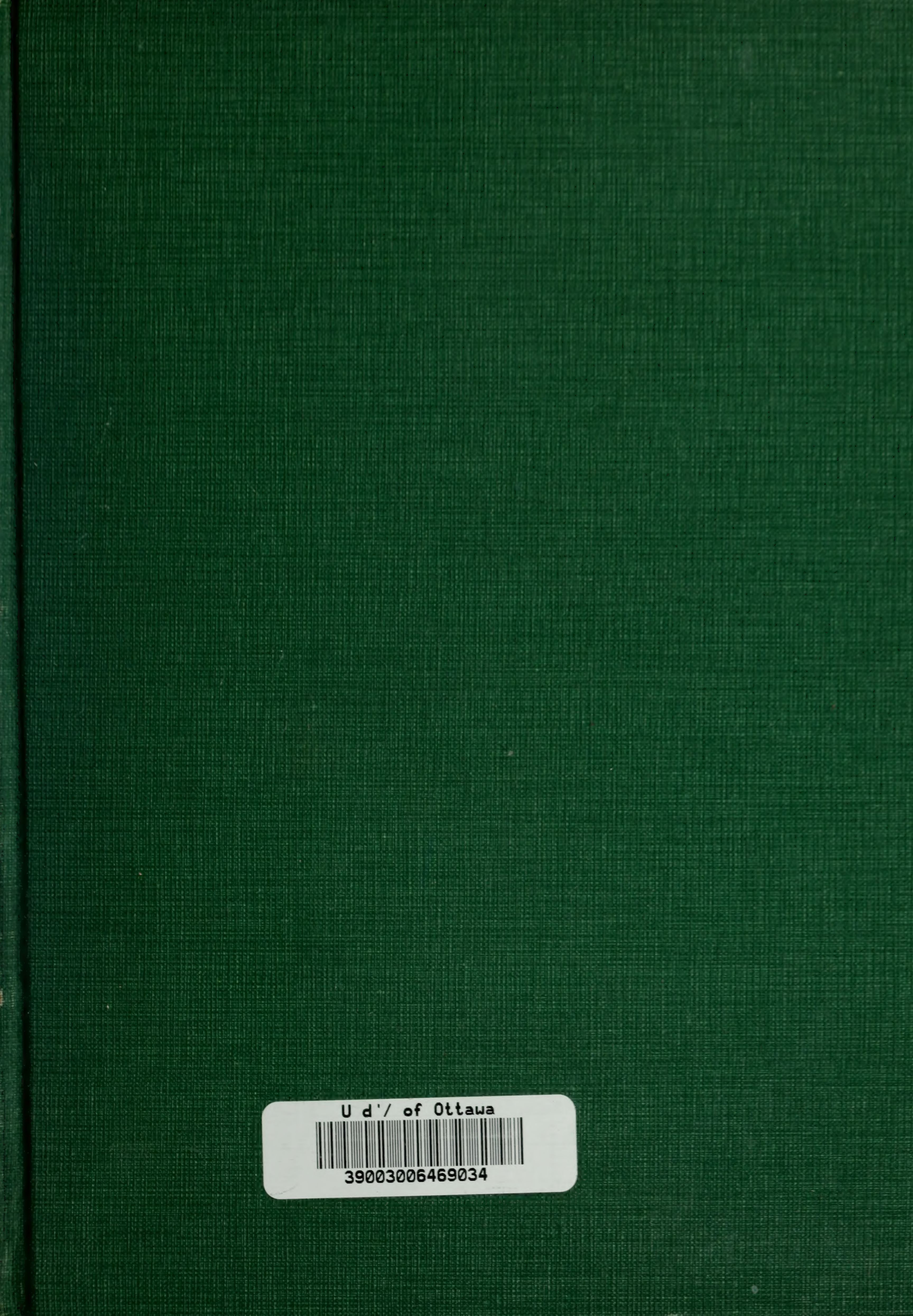
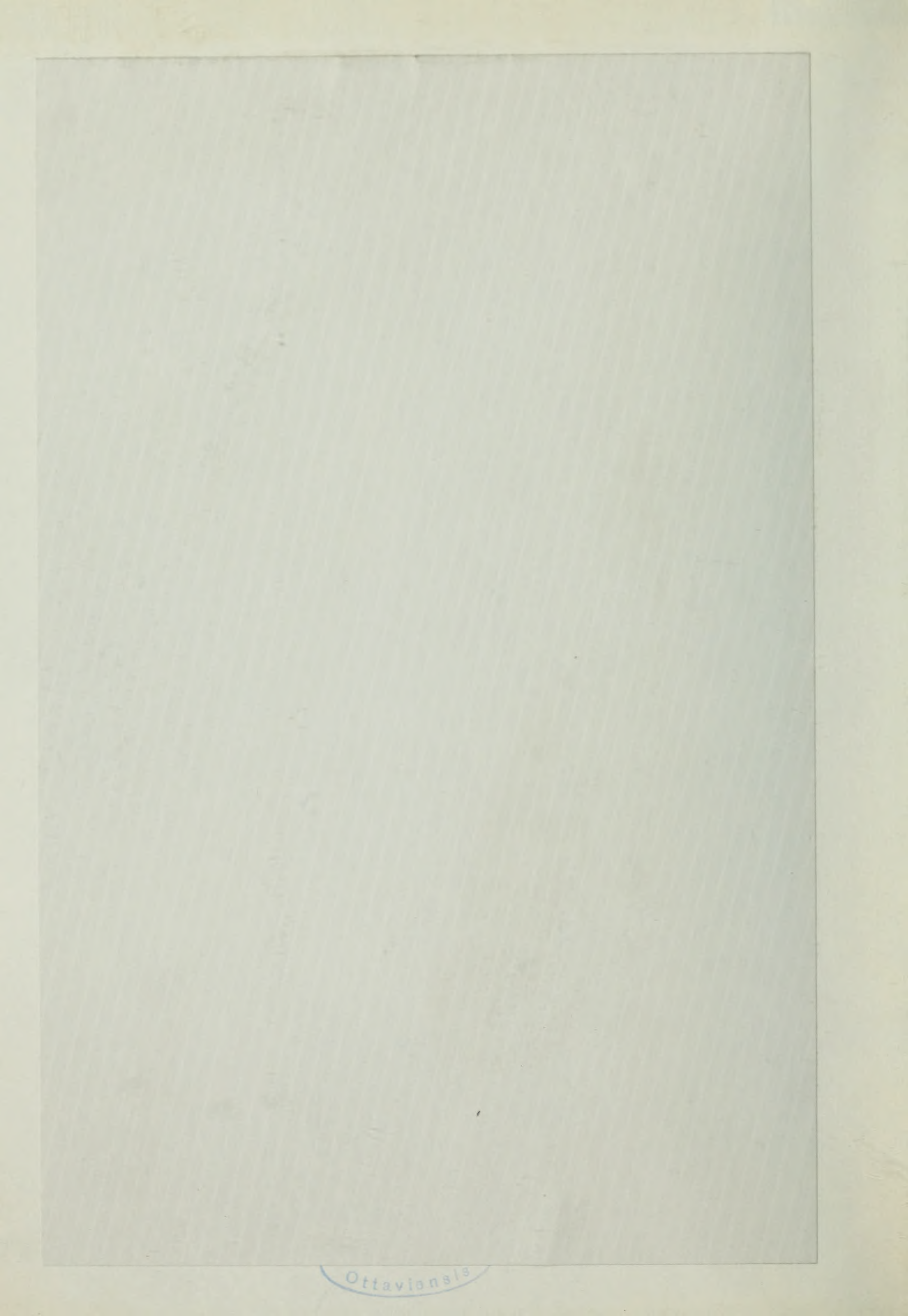

U d'/ of Ottawa
39003006469034

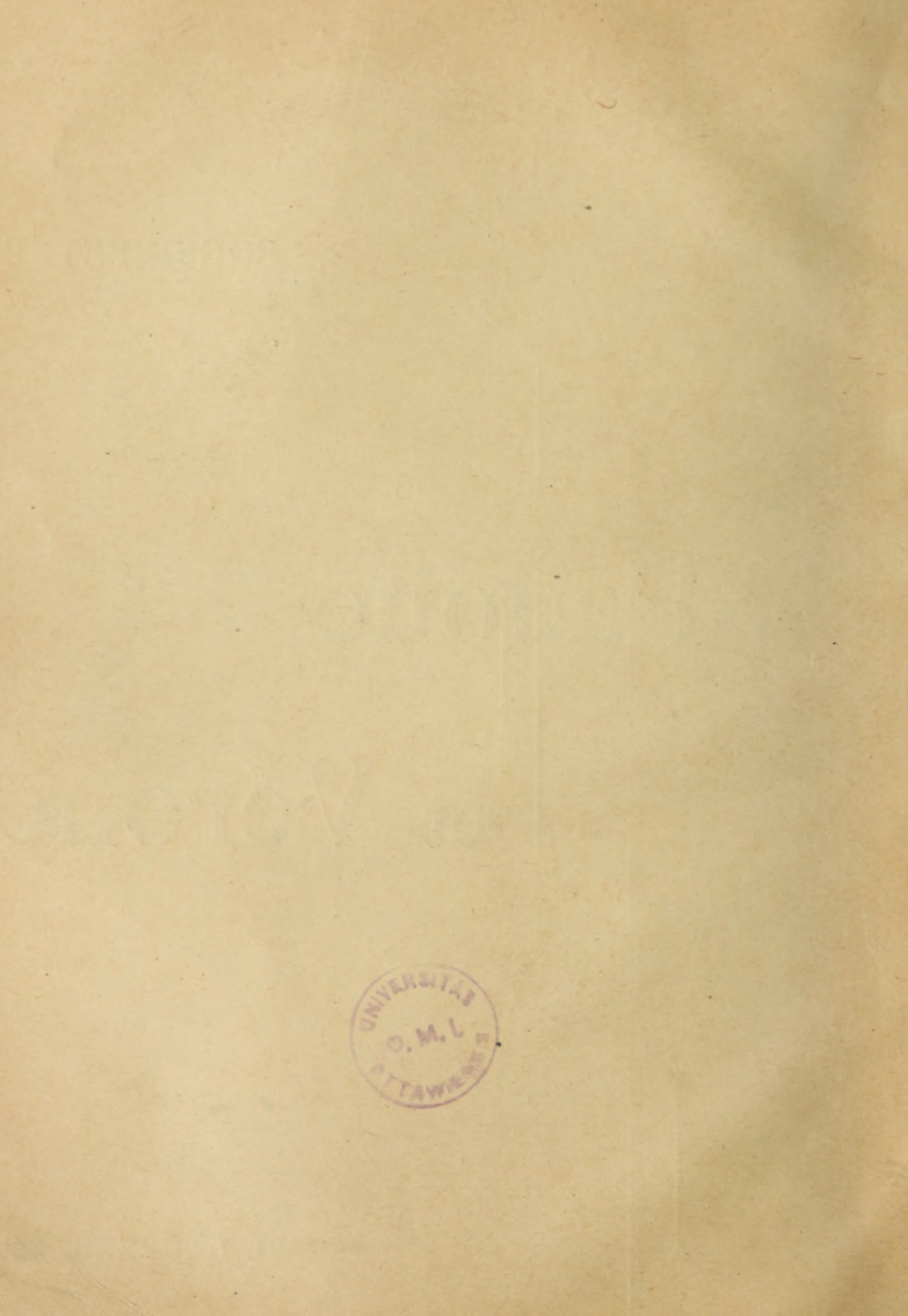

Ottaviensis

Les Villes d'Art célèbres

ROGER PEYRE

Padoue et Vérone

H. LAURENS, Éditeur.



LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

Padoue & Vérone

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 125 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch. E. SCHMIDT. 97 gravures

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie française, 176 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 135 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 110 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 grav.

EN PRÉPARATION :

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ.

Sienne, par André PÉRATÉ.

Toulouse et Carcassonne, par H. GRAILLOT.

Bourges et Nevers, par Gaston COUGNY.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL.

Les Villes d'Art célèbres

Padoue & Vérone

PAR

ROGER PEYRE

PROFESSEUR AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

Ouvrage illustré de 128 gravures

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1907



Tombeau de Juliette (Via Capuccini, à Vérone)

AVANT-PROPOS

Le caractère de la collection à laquelle appartient le présent volume est maintenant assez connu du public pour qu'il ne soit pas besoin de bien longues explications préliminaires. Nous dirons seulement que nous nous sommes efforcés d'unir la précision des faits aux idées générales qui les groupent et les expliquent ; de joindre aux descriptions des œuvres de l'art les souvenirs historiques qui les font mieux comprendre et leur apportent plus de vie. Nous nous sommes attachés, sans craindre la sécheresse, à établir pour les peintures et les sculptures, comme pour les édifices, une chronologie exacte, sachant par expérience combien d'une part il importe pour bien juger une œuvre d'art de la rapporter à sa date et combien aussi il faut parfois de recherches pour déterminer cette date. Or si on ne sait pas clairement à quel temps une œuvre appartient, il est impossible de voir quel a été son rôle et son importance dans le développement successif des formes et des idées. Sans un synchronisme suffisamment rigoureux, il est impossible de suivre l'évolution comparée de l'art dans les divers pays.

Nous devons aussi remplir un devoir de reconnaissance envers ceux qui ont facilité nos recherches. Nous gardons un précieux souvenir du secours autorisé et courtois que nous avons trouvé auprès de M. Moschetti, le directeur du Musée et des Archives de Padoue, comme auprès de M. Avena, conservateur à la Bibliothèque de Vérone et auprès de M. Vignola, conservateur au Musée de cette ville.

Roger Peyre.

Saint-Jean-de-Luz, 29 août 19[illegible]



Basilique de Saint-Antoine (il Santo) à Padoue. Vue du chœur.



Prato della Valle (Place Victor-Emmanuel)

PADOUE

CHAPITRE PREMIER

ANCIENNE GLOIRE DE PADOUE

Le Prato della Valle. — La ville moderne

Peu de villes européennes ont une célébrité plus ancienne que Padoue et qui se soit mieux maintenue à travers les âges. Peu de villes appuient cette célébrité sur des raisons plus solides et plus variées que cette cité, riche, active, intelligente et sainte, qui brilla à la fois dans le commerce, l'industrie, les arts, les lettres, les sciences et tint avec saint Antoine, une place importante dans l'histoire de l'Église. C'est à elle que l'Italie du Nord a dû la plus grande partie de son développement intellectuel. Son Université qui eut des professeurs comme Galilée et attira d'illustres élèves de tous les pays de l'Europe est encore une des plus fréquentées de l'Italie. Pour l'art spécialement, — à l'exception de Florence, — il n'y a pas de ville qui ait joué un plus grand rôle dans le mouvement de la Renaissance ; et, ce qu'on ne saurait trop signaler, c'est qu'il faut en faire honneur au peuple padouan tout entier. Car, si les Carrara n'ont pas dédaigné les arts, il ne se trouva pas à Padoue de ces familles princières qui se faisaient un mérite particulier d'encourager les artistes et d'élever

de beaux monuments. D'autre part, dès les premières années du XV[e] siècle, elle avait perdu son autonomie et était devenue vénitienne.

Lorsqu'elle était depuis plus de trois cents ans sujette de Venise, Andrea Memmi, provéditeur de la Sérénissime République, eut l'idée vers 1770 de transformer le Prato della Valle (aujourd'hui place Victor-Emmanuel), pour en faire une sorte de Panthéon en plein air consacré à toutes les gloires padouanes. Le lieu était bien choisi, le Prato della Valle était une des places les plus aimées des habitants par l'espace qu'elle offrait aux promenades et aux marchés, comme par les souvenirs qu'elle rappelait. C'est là qu'eut lieu en 1208 la représentation du plus ancien mystère qui ait vu le jour en Italie. C'est là qu'en vertu d'un décret de la commune promulgué en 1275, se donnait tous les ans à la date du 12 juin une course de chevaux en liberté suivie d'autres divertissements pour commémorer le jour où Padoue avait été délivrée de la tyrannie d'Eccelino de Romano. Dante parle de ces fêtes et on les célèbre encore aujourd'hui.

Andrea Memmi fit découper (1775) au milieu de ce vaste emplacement, une grande ellipse, l'entoura d'un fossé et d'une balustrade et décida de l'orner des statues de tous les hommes célèbres qui étaient nés à Padoue ou se rattachaient à cette ville pour y avoir séjourné, pour avoir fait partie de son Université comme professeurs ou élèves. Le nombre en était grand, mais on sut faire appel aux familles et aux nations étrangères qui pouvaient être justement flattées de voir figurer quelqu'un des leurs dans cette assemblée de choix. C'est ainsi que Gustave III, roi de Suède, lors de son voyage en Italie fut sollicité de faire les frais d'une statue de Gustave-Adolfe, demande qui fut favorablement accueillie. Il est fort douteux, — malgré le témoignage de Viviani qui disait tenir le fait de Galilée en personne, malgré l'affirmation écrite de Galilée lui-même dans une lettre citée par Tiraboschi, — que l'un des créateurs de l'art militaire soit venu sur les bords du Bacchiglione écouter les leçons d'un des fondateurs de la science moderne. On serait heureux d'avoir à réunir dans l'histoire ces deux grands esprits ; mais il faut y renoncer. Car, sans mettre en doute la véracité de Galilée, il paraît certain qu'il a confondu le vainqueur de l'Autriche avec un autre prince suédois, avec un autre Gustave, fils du roi détrôné Eric XIV, et qui continuait à porter en exil son titre royal[1]. Si Gustave-Adolfe occupe au

1. Il y aurait toute une bibliographie à faire sur cette question. Antonio Favaro qui en avait déjà parlé dans son ouvrage *Galileo Galilei e la Studio di Padova* (vol. I., p. 203-6), y est revenu tout récemment dans l'*Episodio di Gustave-Adolfo di Svezia nei racconti della Vita di Galileo*. Venise-Ferrare 1906.



Vue générale de Padoue

Prato della Valle une place usurpée, il n'en est pas de même de Banner, et des deux rois de Pologne, Jean Sobiesky, Étienne Bathory. Le nom de tels élèves fait bien comprendre tout le renom que conservait au loin à travers les siècles une université qui remontait à l'année 1223[1].

De ces statues, bien peu se recommandent par le mérite artistique et le choix en paraît arbitraire. Car, à côté de personnalités qu'on aurait pu omettre sans dommage, on constate plus d'une absence regrettable[2]. Mais ces deux rangées concentriques de soixante-dix-huit statues, de magistrats, guerriers, littérateurs, savants, artistes, depuis Tite-Live jusqu'à Canova et même jusqu'à des personnages contemporains, n'en donnent pas moins une haute idée de la ville et de son rôle dans l'histoire. Qu'on songe qu'on a pu y placer à bon droit les quatre grands poètes de l'Italie.

1. Au XVI[e] et au XVII[e] siècle, l'Université de Padoue eut jusqu'à six mille élèves ; elle en compte encore aujourd'hui environ deux mille cinq cents.

2. Cette collection est loin d'être complète. Selvatico, dans son excellent *Guide de Padoue*, remarque qu'il n'y a pas un seul des Carrare, et signale plusieurs autres omissions : parmi les Padouans, les historiens Davila et Giuseppe Gennari, les écrivains Angelo Beolco dit Ruzzante, Antonio Volpi, le voyageur et archéologue Belzoni, les peintres Guariento, Squarcione, Girolamo dal Santo, Domenico Campagnola, Alessandro Varotari dit le Padovinano, etc. ; parmi les élèves étrangers assez illustres pour mériter leur statue au Prato della valle, saint François de Sales, Olivier Cromwell, Copernic, Sadolet. Il se plaint enfin qu'on n'ait pas fait cet honneur à des femmes comme Isabelle Andreini (Padoue 1562, Lyon 1604), épouse de l'acteur Francisco Andreini, actrice elle-même et poète, Gaspara Stampa (1523-1554), une des premières concettistes de l'Italie et à Béatrice Cittadella-Papafava qui se distingua également dans la poésie. Il aurait pu y joindre la savante Bettina di San Giorgio (v. ci-dessous, chapitre X.). On pourrait d'ailleurs compléter en d'autres points la liste de Selvatico. Rien n'y rappelle l'éclat de l'enseignement médical de cette ville où professèrent Vésale, Fallope, Jér. Amalthée, And. Mariani, le maître de Malpighi, Vallisnieri, Jos.-Pompée Sacco, Guglielmini Morgagni qui y forma Ant. Scarpa. L'illustre Michel de L'Hôpital, qui avant d'être chancelier de France devait être le chancelier de Marguerite de France, épouse de Filibert-Emmanuel, duc de Savoie, passa par l'Université de Padoue, ainsi que l'Anglais Thomas Browne, médecin, naturaliste et philosophe, l'auteur de la *Religio Medici*. C'est à Padoue que, dans le cours de sa vie aventureuse, un autre Anglais, le romancier Goldsmith se fit, à ce qu'on présume, recevoir médecin. Une tradition nomme aussi Wallenstein parmi ses élèves. Le Doge Andréa Dandolo († 1354) y prit le grade de docteur. Charles Patin, frère de Guy Patin, y professa la médecine depuis 1677 jusqu'à sa mort, 1693 et y publia les ouvrages (notamment sur les antiquités romaines) qui lui assurent un rang distingué parmi les érudits de son temps, surtout en numismatique. Ses filles méritèrent par leur talent littéraire d'être admises à l'Académie des Ricovrati (voy. La thèse du D[r] Larrieu sur *Guy Patin*). Ajoutons que Noël Jouvenet, frère de Jean Jouvenet, peignit en 1684 à Padoue le portrait de Charles Patin et de sa famille. Le géographe Adrien Balbi passa la fin de sa vie à Padoue. Rappelons enfin que Padoue fut un centre important pour la science juive. Les Juifs y avaient formé une Académie qui avait à sa tête, en 1550, le Rabbin Meïr. R. Joseph y enseigna en 1558. Isaac Phea y publia son *Chemin de la Foi* et, au commencement du XVII[e] siècle, M. Renochen Rabba s'y rendit célèbre parmi ses coréligionnaires, par ses *Sermons sur les quatre Saisons de l'année* publiés par son fils. A la fin du XVIII[e] siècle, Padoue comptait environ 800 juifs qui avaient un ghetto dont on fermait les trois portes tous les soirs. Aujourd'hui on y trouve trois synagogues correspondant aux trois rites italien, espagnol et allemand, respectivement élevées en 1548, 1617, 1682.

Dante, Pétrarque, Arioste, Le Tasse et ses deux plus grands prosateurs du XVIe siècle, Machiavel et Guichardin.

La statue du Dante a été placée à part, avec celle de Giotto, devant la Loggia Amulea, à l'occasion du centenaire dantesque (14 mai 1865). Ces statues sont de Vela. La Loggia Amulea, destinée à servir de tribune, le jour des courses, pour les autorités de la ville et les juges du concours, a été élevée au XIXe siècle sur le plan de Jappelli, puis d'Eugenio Maestri.



Padoue. Le Bacchiglione et la riviera Paleocappa. La tour de l'Observatoire.

Cette loggia, quoiqu'elle ne soit en somme qu'un frontispice, un rideau de pierre comme disent les Padouans, est cependant un édifice estimable. Pourquoi se montre-t-on si dédaigneux, dédaigneux jusqu'à l'indifférence complète, pour les œuvres qui se trouvent en dehors de certaines dates consacrées. Lorsqu'il s'agit de l'Italie, il semble aujourd'hui qu'à partir du milieu du XVIe siècle, rien, ou à peu près rien (sauf Venise), ne mérite d'arrêter les connaisseurs. On fait vraiment payer bien cher, aux Carraches et à leurs successeurs, les admirations excessives dont ils ont été entourés. Tout en faisant les distinctions qui conviennent, n'y a-t-il pas un snobisme de dilettante dans cette délicatesse qui s'applique bien souvent à côté? Le grand public est moins exclusif et les Padouans de toute

classe sont fiers de leurs édifices modernes, aussi bien de leur cimetière que du café Pedrocchi.

On sait quel luxe les Italiens déploient dans leurs cimetières qui ne sont pas seulement chez eux des alignements de tombes, mais de véritables édifices où les sépultures sont encore entourées d'une succession d'arcades ou de portiques, comme elles l'étaient souvent chez nous au moyen âge, disposition qui est d'ailleurs bien connue par le Campo Santo de Pise.



Le Café Pedrocchi.

Padoue ne se trouvant pas assez bien partagée à cet égard ouvrit un concours international pour le plan d'un nouveau Campo Santo. L'architecte tyrolien Holznauer eut le prix, mais on reconnut bientôt que les dépenses seraient trop fortes : le plan primitif fut modifié par l'ingénieur Donghi, mais en conservant la façade principale et dans le même style.

Quant au Café Pedrocchi il fut lors de sa fondation le plus remarquable de l'Europe, et Th. Gautier le signale comme tel. Depuis, il y en a eu de plus luxueux, mais non de plus monumental. Ce n'est pas une maison plus ou moins belle dont on aurait aménagé un ou deux étages ; c'est une construction faite spécialement pour sa destination.

L'origine du Café Pedrocchi mérite d'être rappelée comme une preuve de la persistance du goût de l'art dans toutes les classes de la population italienne. On le doit en effet à un brave commerçant, Antonio Pedrocchi,



La basilique del Santo, vue du Jardin Treves.

qui, au début du XIX[e] siècle, ayant fait fortune en tenant un modeste café à la place où s'élève le monument actuel, résolut d'en dépenser la plus grande partie à élever un café nouveau, moins dans un intérêt commercial que pour attacher son nom à une œuvre artistique et laisser un souvenir de lui à la cité où il était né. Il ne chercha pas à attirer la clien-

tèle par un faux luxe et laissa son architecte Giuseppe Jappelli[1] adopter partout le style austère de l'école de Percier et Fontaine qui dominait alors en Europe. On doit spécialement lui savoir gré d'avoir été plutôt grec que romain ; c'était en somme une originalité. L'ordre choisi est l'ordre dorique, un dorique simple, plutôt archaïque, en tout cas vraiment grec, sans piédestal. L'arcade est absente et partout la plate bande domine. Les matériaux sont fort beaux et le stucage, malgré la vogue dont il jouissait en Italie, a été proscrit : rien n'est donné à un faux luxe. Les frises sont ornées de bas-reliefs. A cette première construction se sont ajoutées des annexes de style divers qui par la décoration ou le style sont grecs, pompéiens, étrusques, moyen âge, renaissance. L'intérieur contient au premier étage un cabinet de lecture et des salles de réunion appartenant à un cercle. Ces salles sont décorées de vues des monuments telles que le forum romain. Mais dans la grande salle du café ouvert au public, ce ne sont pas des fantaisies plus ou moins voluptueuses et brillantes, ce sont de grandes cartes géographiques qui sont peintes sur les murs. On a donc raison de dire que le Café Pedrocchi est un café original.

La grande salle du restaurant voisin, le Storione, est d'un caractère différent. Elle a environ dix mètres de haut, et toute la partie supérieure des murs est ornée de figures de femmes portant des écharpes, tandis que la voûte est couverte de berceaux de feuillages et de fruits à la façon de Mantegna ; c'est une œuvre gracieuse d'un dessin facile, d'un coloris harmonieux, due au pinceau de M. Filippo Laurenti. M. Laurenti n'est pas un inconnu chez nous. Son envoi à l'exposition internationale de 1900 à Paris, a été justement distingué par le jury. Parmi les édifices modernes nous devons citer aussi le *Palazzo delle Debite*, construit en 1873, par M. Camille Boito à la suite d'un concours. Son nom vient de ce qu'il a été élevé sur l'emplacement de la prison où on enfermait les débiteurs insolvables et les faillis. Il est de style lombard de la Renaissance. La partie inférieure est en marbre blanc. M. Boito est l'architecte attitré des Padouans et un des architectes les plus en vue de l'Italie. Il s'est fait connaître à l'étranger par ses belles publications sur la basilique de saint Antoine. Car le passé ne l'intéresse pas moins que le présent.

1. Giuseppe Jappelli est aussi l'auteur des Abattoirs de Padoue, mais il est surtout connu des Padouans pour avoir disposé le Jardin Trèves, où il a construit des fabriques diverses dans le système anglais ; on doit lui savoir gré surtout du talent avec lequel il a su tirer parti d'un terrain peu étendu et des jolis points de vue qu'il a su ménager à travers les massifs, notamment sur la basilique Saint-Antoine. Le Jardin botanique fondé dès 1545 est aussi, sans parler de son intérêt scientifique, un lieu de promenade fort agréable.



Porte del Portello.

CHAPITRE II

SOUVENIRS ET DÉBRIS ANTIQUES A PADOUE

Le passé de Padoue remonte loin et, sans nous attacher à la légende qui attribue sa fondation au Troyen Anténor, elle était très florissante lorsque Rome n'était encore qu'une ville médiocre. En 302 avant J.-C. elle mettait en déroute la flotte du chef spartiate Cléonyme et suspendait au temple de Junon les rostres des navires ennemis[1]. S'étant donnée librement aux Romains, un siècle plus tard (202) elle conserva sous leur gouvernement toute sa prospérité. Strabon, qui comme on sait écrivait au temps d'Auguste, la considère comme la première des villes de l'Italie septentrionale. « On y a récemment recensé, dit-il, cinq cents chevaliers, et autrefois elle pouvait envoyer à la guerre cent vingt mille hommes. La multitude des marchandises qu'elle expédie (principalement des tissus et des vêtements) montre ce que vaut cette ville par ses hommes et par son industrie. Son commerce se fait par le port de Médoacus sur le

1. Voyez Tite-Live, X, 2. Tous les ans des jeux solennels étaient célébrés à Padoue le jour anniversaire de la bataille.

fleuve du même nom » Le régime du Bacchiglione inférieur, comme celui de la côte voisine, était alors bien différent de ce qu'il est aujourd'hui et Padoue jouait au nord de l'Adriatique le rôle que depuis a pris Venise. Elle n'avait alors de rivale qu'Aquilée. Colonie en 89, elle devint municipe avec droit de suffrage en 59, avant J.-C., et fut rattachée à la tribu Fabia.

Pendant la période romaine elle avait donné naissance à plusieurs hommes distingués. Sans parler de Tite-Live, né aux environs à Aponus (Abano) et qui, au dire de Quintilien, avait toujours conservé dans son style des traces de *patavinité*, nous trouvons parmi ses compatriotes les poètes Arruntius Stella l'ami de Martial et de Stace, Volusius le continuateur d'Ennius peu ménagé par Catulle, Valérius Flaccus, l'imitateur d'Apollonios de Rhodes dans ses *Argonautiques*, le rhéteur Asconius Pedianus le maître de Quintilien, le sénateur stoïcien Petus Thraxas, une des plus nobles victimes de Néron et peut-être l'illustre jurisconsulte Paul que l'on fait naître plus communément à Tyr[1].

Si les vestiges que l'antiquité a laissés à Padoue sont peu importants, cela tient à ce que la ville romaine a été terriblement ravagée presque coup sur coup par Alaric et Attila ; mais aussi à ce qu'elle s'est promptement relevée. C'était le moment où l'ancienne civilisation disparaisait et où il n'y avait plus lieu de reconstruire les monuments détruits. Aussi ses ruines n'ont pas tardé à disparaître sous des constructions nouvelles élevées avec les débris mêmes des édifices renversés. Ce sont en général les villes abandonnées ou déchues qui conservent le mieux les vestiges du passé. Cependant on a reconnu les traces d'un théâtre (partie de la scène) sous une maison de la place Victor-Emmanuel et l'on sait que le forum était situé dans la partie de la ville où s'élèvent la Poste et le Café Pedrocchi : les fragments que l'on a découverts lorsqu'on a établi les fondations de ce café ont confirmé cette opinion. Ajoutons que quatre ponts appartiennent, en partie du moins, à l'époque romaine. Quant à l'*Arène*, elle n'a jamais été oubliée, à cause de l'église élevée sur son emplacement et décorée par Giotto. Elle existait encore en grande partie au XIVe siècle et appartenait au cardinal Scarampi, grand amateur d'art, qui mourut du dépit d'avoir manqué la papauté de quelques voix. Ses héritiers la démolirent pour y construire des maisons. Mais, de même que la place Navone à Rome a dessiné les limites du cirque de Domitien, ces maisons marquent par leur alignement l'ancien contour intérieur de l'Arène.

1. Silius Italicus cite dans son poème sur la seconde guerre punique le Padouan Pedianus pour sa bravoure à la bataille de Cannes.

Deux souvenirs de l'antiquité étaient surtout restés chers aux Padouans même en plein moyen âge : celui de Tite-Live, qui était pour leur ville ce que Virgile était pour Mantoue, et celui du légendaire Anténor. Ils croyaient posséder la dépouille mortelle de ces deux personnages. Une inscription authentique, mais mal interprétée, fit voir le tombeau même du célèbre historien dans le sarcophage qui recouvrait la dépouille d'un de ses parents ou affranchis. Cette fausse attribution valut à ces restes obscurs des honneurs semblables à ceux qu'on rendait aux reliques des saints les plus populaires. Ce fut en 1413 que cette découverte fut faite dans l'église Sainte-Justine. Toute la noblesse de Padoue accourut, cherchant à s'approprier quelque fragment de ces précieux débris. L'affluence du peuple fut telle que les moines du couvent d'où dépendait l'église en furent effrayés et songèrent à brûler tous ces ossements, voulant empêcher aussi que la dépouille d'un païen ne fût l'objet d'une vénération qui pouvait devenir scandaleuse. Heureusement on se décida à la donner à la cité et elle fut portée en grande pompe sur les épaules des principaux citoyens jusqu'à la place centrale de la ville. En 1451, Alfonse le Magnanime, le roi de Naples, se faisait livrer, en vertu d'un traité formel, un bras de ce prétendu Tite-Live et attachait à cette conquête autant de prix qu'à celle d'un territoire.

C'est depuis beaucoup plus longtemps que les Padouans se croyaient en possession de la sépulture d'Anténor. L'erreur était ici moins excusable. On découvrit en 1274 en creusant près de l'hôpital de la *Casa di Dio* un cadavre qui était probablement celui d'un soldat hongrois enterré là, lors des invasions du IXe siècle. Mais un des savants les plus appréciés du temps, Lovato, jurisconsulte et humaniste de grande autorité, voulut à tout prix y reconnaître celui du fugitif troyen auquel Padoue devait, disait-on, son origine. Cette affirmation fut accueillie avec enthousiasme et le barbare fut placé dans un sarcophage monumental commencé en 1283 et qui porte encore le nom de *Sepolcro di Antenore*.



Vue extérieure de la Basilique de Saint Antoine.

CHAPITRE III

LE MOYEN AGE

Le Tyran et le Saint. — Ezzelino de Romano. — Saint Antoine de Padoue.

Mais n'insistons pas sur ces souvenirs antiques. Aussi bien est-ce la Renaissance que l'on vient chercher à Padoue et aussi le moyen âge.

Ce moyen âge italien durant lequel la guerre et le crime sont toujours prêts à se déchaîner dans les cités, lorsque, aux haines de parti et aux luttes d'ambition entre Guelfes et Gibelins, « gras et maigres, pleurards et enragés » (*piagnoni, arrebiati*) se joignaient les haines individuelles et les rivalités parfois non moins impitoyables entre ceux qui, attachés à la même faction, s'y disputent la suprématie ; cette époque où partout se mêlent et se choquent les passions généreuses ou criminelles, les violences

et les perfidies revit volontiers à nos yeux dans les restes de ces vieilles tours et de ces vieilles murailles, dans ces longues rues aux arceaux favorables aux embuscades, dans ces nombreux canaux qui sillonnent la ville, prêts à faire disparaître la victime de quelque guet-apens.

C'est à Padoue que Victor Hugo a placé son drame d'*Angelo*. Si on néglige la partie romanesque, le personnage d'Angelo n'a rien d'excessif. La réalité de l'histoire nous offre un Eccelino de Romano auprès duquel, comme le dit Théophile Gautier, Angelo serait un ange de douceur.



Maison gothique de la rue Dante.

Cet Eccelino mérita entre tous, dans un temps où la concurrence sur ce point ne manquait pas, d'être appelé le « Féroce ». Il représente, dans un type de choix, cet amour forcené du pouvoir qui, s'appuyant sur la ruse comme sur la force, s'habitue à tous les crimes et raffine sur la cruauté pour augmenter la terreur et mieux jouir du plaisir de la vengeance. Ces hommes d'une intelligence subtile savent aussi séduire. Padoue l'apprit à ses dépens. Eccelino parvint à se faire envoyer par elle des députés qui lui demandèrent de venir gouverner la ville au nom des Gibelins et comme vicaire impérial, se contentant de lui faire jurer qu'il respecterait les privilèges de la cité. Quel spectacle ce dut être lorsque ce terrible guerrier arriva, tout couvert de fer, à la tête des troupes allemandes, devant les murs de la ville et qu'on le vit tout à coup s'arrêter, se courber sur son cheval, rejeter son casque en arrière et baiser avant d'entrer la porte de la ville dont il allait être le maître.

signe décisif et imprévu de prise de possession, baiser de proie où l'émotion de l'ambition satisfaite va, dirait-on, jusqu'à l'attendrissement, si ce sentiment pouvait trouver place en un pareil homme[1].

La porte franchie, il n'avait plus de ménagements à garder et ses serments ne lui pesaient guère. Bientôt les prisons existantes ne suffirent plus à contenir ses ennemis déclarés ou ses ennemis possibles. La haute tour qui sert aujourd'hui à l'observatoire est une des deux qui dominaient le



Filippo da Verona. Entrevue de saint Antoine et d'Ecclino de Romano. Scuola del Santo.

château qu'il s'était hâté de faire élever, et sous lesquelles il fit construire avec un soin particulier les prisons destinées à terroriser ses adversaires. On connaît le nom de l'architecte qui se chargea de les construire : il s'appelait Egidio. Perfectionnant les indications de son maître il finit par les rendre, comme le dit un chroniqueur du temps, véritablement infernales. Par un juste retour des choses d'ici-bas, il devait bientôt faire l'épreuve par lui-même « de ce lieu ténébreux, empesté, semblable au Tartare où en proie à la faim, à la soif, aux insectes impurs, haletant après l'air qui lui

1. Cet événement se passa en 1237, une inscription moderne dans la via Roma, près du pont, le rappelle.

était refusé, il a péri misérablement dans l'enfer que lui-même avait creusé [1] ».

Cependant une croisade est prêchée au nom du pape Alexandre IV contre Eccelino « ce fils de perdition, cet homme de sang, le plus inhumain



Domenico Campagnola (?). La mort de saint Antoine. Scuola del Santo.

des enfants des hommes, qui, profitant du désordre du siècle s'est emparé d'un pouvoir tyrannique et qui a brisé tous les liens de la société

1. Les Padouans appelaient ces deux tours *le Zilie*, ce qui est sans doute une corruption du nom de l'architecte, *Egidio* transformé en *Ezidio* par la prononciation populaire. C'est ainsi qu'à Paris la rue de Sainte-Marie-l'Égyptienne, devenue par abréviation rue de l'Égyptienne, s'est transformée en rue de l'Égissienne, puis de la Jissienne pour arriver à la dénomination actuelle, dépourvue de tout sens, de rue de la Jussienne.

humaine et toutes les lois de la liberté évangélique ». Malgré ces anathèmes, cet homme à qui l'on ne peut refuser une énergie et une habileté supérieures, lutta avec succès pendant quatre ans jusqu'en 1259 et nous le retrouverons à Vérone ; mais dès 1256 Padoue en était délivrée.



Filippo da Verona (?) Saint Antoine apparaît à son disciple Luca Belludi et lui prophétise la délivrance de Padoue. Scuola del Santo.

On a rappelé plus haut la fête annuelle qui se célébra tous les ans depuis 1275 à l'anniversaire de cet avènement. Plus de cinquante ans après le départ d'Eccelino, le souvenir de cette terrible époque était encore vivant. Le poète Albert Mussato, qui eut d'autre part un rôle politique important et s'y montra un vrai patriote, composait en 1314 sa tragédie latine d'*Eccerinus* et était couronné solennellement le 25 décembre

de cette année dans les bâtiments de l'Université en témoignage de la reconnaissance de ses concitoyens. De plus un décret de la Commune ordonnait que cette tragédie serait lue tous les ans devant le peuple pour entretenir en lui le sentiment de la liberté.

Padoue tenait à rapprocher par contraste le tyran impie du saint qui est encore vénéré entre tous dans la ville. On racontait que saint Antoine avait bravé le tyran[1] et qu'après sa mort il avait apparu à son disciple Belludi pour lui annoncer la délivrance prochaine de la cité qui lui était chère. Saint Antoine de Padoue n'était pas un Padouan d'origine : il était Portugais[2]. Il n'avait pas même vécu longtemps à Padoue ; car il n'y passa que les dernières années de sa vie (1229-1231), séjour coupé encore par diverses absences. Mais il était alors dans tout son prestige, dans toute l'expansion extérieure de sa sainte activité, et son humilité avait cédé devant le devoir d'étendre le bien autour de lui. C'était un savant redoutable dans les controverses théologiques ; c'était un orateur qui entrainait les foules au point d'être obligé de prêcher en plein air, aucune église n'étant assez grande pour contenir ses auditeurs. C'était mieux encore ; c'était un apôtre « qui communiquait à tous les cœurs l'inépuisable charité dont il était animé ». S'il plaisait aux esprits cultivés, il était surtout un véritable ami du peuple, sentant à la fois ses besoins matériels et moraux[3]. Il ne cessait de combattre l'avarice et la rapacité. Le musée de Padoue contient le document prouvant que c'est grâce à ses instances que fut promulguée le 17 mars 1231 une loi sur les faillites, d'après laquelle une personne endettée ne pouvait être mise en prison par ses créanciers lorsqu'elle avait fait abandon de la totalité de ses biens.

Saint Antoine mourut quelques mois après. Cette fin prématurée (il n'avait que trente-six ans) prit le caractère d'un malheur public et l'ardeur du sentiment populaire trouva l'occasion d'y manifester toute sa véhémence. Le saint était mort non à Padoue, mais dans le village voisin d'Arcella. Lorsque la ville de Padoue réclama sa dépouille, les habitants d'Arcella refusèrent de la livrer, et prirent la résolution d'en défendre la possession même les armes à la main. C'est à grand'peine que le podestat réussit à apaiser le tumulte et à arrêter l'effusion du sang. La résistance avait duré cinq jours.

1. Cette entrevue est historique, mais la légende l'a transformée.

2. Il était né à Lisbonne en 1494 ou 1495. Son nom était François-Martins de Bulhom (Bouillon). Ce nom de Bouillon indiquerait-il une origine française ? On sait que c'est un français, Henri de Bourgogne, qui fonda le comté (devenu royaume) de Portugal.

3. Voy. C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'Art Italien*. Nous renverrons plus d'une fois à ce savant ouvrage.— Voy. aussi Abbé Lepitre, *Saint Antoine de Padoue*.



Vue intérieure de la Basilique de Saint-Antoine.

CHAPITRE IV

LES ÉGLISES

La Basilique de Saint-Antoine (il Santo). — Sainte-Justine.

Les Padouans vainqueurs ramenèrent le corps du saint en triomphe à l'église Sancta Maria Mater domini qui datait des premières années du XIIe siècle. Mais cette église leur parut peu digne d'une pareille relique et ils résolurent d'élever sur son emplacement un temple magnifique spécialement destiné à la contenir.

La basilique de Saint-Antoine de Padoue, désignée sous le nom populaire de *Il Santo*, fut commencée dès 1232 et terminée d'ensemble, du moins pour la nef principale, en 1307. Vasari dit que Nicolas de Pise dirigea sa construction ; mais les circonstances historiques, comme le style

du monument, rendent cette opinion inacceptable. Aucun des documents relatifs à ces travaux ne rappelle le nom de Nicolas Pisano. Or ce nom était trop célèbre pour qu'on eût oublié de le mentionner. De plus, pendant que cet artiste aurait pu travailler à la basilique, on sait qu'il était occupé ailleurs. Enfin le style (raison intrinsèque à peu près décisive) est fort différent de celui des autres édifices qu'il élevait à cette époque.



Basilique Saint-Antoine. Chapelle « del Santo ».

Par exemple l'arc brisé de l'architecture ogivale y est employé, — non pas exclusivement sans doute, mais couramment, — non seulement à la façade, mais dans l'intérieur. C'est là un signe d'une influence artistique arrivée en Italie à travers les Alpes et c'est là aussi un caractère de l'architecture franciscaine, les franciscains ayant été des premiers à pratiquer le style ogival en Italie. Mais à côté de ce style franciscain, l'architecture de la basilique a aussi un caractère régional par ses coupoles byzantines et ses toitures métalliques à la façon de Saint-Marc de Venise[1]. Cette juxtapo-

1. Voyez la discussion dans Selvatico, pages 34 et suiv. Parmi les premiers architectes du Santo se trouva probablement le moine Fra Carello qui se distingua par sa bravoure

sition ou plutôt cette union des deux styles est comme le symbole des sentiments inspirés par saint Antoine aux Padouans qui voyaient en lui le représentant le plus éminent de l'esprit franciscain dans sa généralité et aussi le protecteur spécial de leur ville. Les parties secondaires de l'église ne furent achevées qu'en 1424. C'est alors qu'on fit les coupoles. On travailla encore à la basilique aux siècles suivants : on l'orna, on l'embellit; on la gâta aussi, surtout lorsqu'on la restaura après l'incendie de 1749 et qu'on eut l'idée malheureuse de la blanchir à la chaux [1].

L'intérieur contient diverses chapelles qui sont autant de petites églises de styles divers. La chapelle S. Giacomo (Saint-Jacques) prit le nom de chapelle de Saint-Félix, lorsqu'on y transporta en 1504 le corps du pape Félix, mort pendant les persécutions d'Aurélien (274). Elle a été élevée de 1372 à 1377, et compte parmi les chefs-d'œuvre d'architecture de cette époque. Elle occupe aussi une place importante dans l'histoire de la peinture [2]. La chapelle dédiée à Luca Belludi date de 1392 et est d'un style analogue.

La chapelle des reliques ou du trésor, exécutée sur les plans de l'architecte et sculpteur génois Filippo Parodi (1689), est surchargée et contournée dans le goût du temps. Elle présente un ensemble décoratif brillant et agréable et donne un exemple de la tyrannie que la mode exerce jusque dans l'art religieux. Ici du moins la mode n'avait rien démoli. Il n'en fut pas de même du maître-autel de Donatello (1444-1449) qui fut transformé dès la fin du seizième siècle. M.-C. Boito a rétabli, autant qu'il l'a pu, l'ancienne disposition et l'on doit s'en féliciter. Était-il aussi nécessaire de remplacer les vieux vantaux de bois du portail de la basilique? En tout cas les nouvelles portes de bronze font honneur aux fondeurs italiens ; elles rappellent les portes du baptistère de Florence et la figure humaine s'y mêle heureusemeut aux éléments tirés de la flore.

On travaille et on travaillera encore longtemps à l'ornementation de l'église du Santo et l'on s'occupe de décorer plusieurs chapelles, dont les murs sont encore disponibles, de peintures qui, si l'on en juge par ce qui a été fait, compteront parmi les œuvres les plus recommandables de la peinture italienne contemporaine. On a aussi savamment restauré en 1852

dans la lutte contre le tyran Ecceline et s'empara d'un étendard sur le champ de bataille.

1. Elle avait été déjà fort endommagée en 1616 (24 mai) par l'explosion de la poudrière située près du Mail.

2. Voyez ci-dessous chapitre IX.

la chapelle appelée vulgairement *della Madonna Mora* qui est un reste de l'ancienne église de S. M. Mater domini.

Mais ce que l'on va chercher au Santo, ce sont moins les occasions d'études archéologiques que les souvenirs du saint qui a été l'origine de tant d'œuvres d'art éminentes.

La chapelle spécialement dédiée à saint Antoine et contenant ses



Basilique Saint-Antoine. Chapelle du Trésor.

reliques forme comme la transition entre la chapelle Saint-Félix et la chapelle du Trésor, et ces trois spécimens d'arts différents ainsi rapprochés donnent une précieuse leçon d'histoire de l'architecture. Dans la chapelle Saint-Antoine, la Renaissance a voulu faire une œuvre riche, luxueuse même, mais elle a su conserver l'élégance qui est la marque de cette époque privilégiée. Le plan en fut donné par Andrea Riccio en 1500. L'exécution en fut dirigée par Giovanni Minello dei Bardi, du 21 juin de cette année jusqu'au 18 juin 1521. A Minello succéda Giovanni Maria Falconetto jusqu'en 1533. Jacopo Sansovino y travailla comme architecte aussi bien que comme sculpteur. Tout fut achevé en 1577.

Les bas-reliefs de la chapelle du Santo sont une des œuvres capitales de la sculpture italienne et nous y insisterons (voy. ch. X). Mais il est bon d'indiquer dès à présent une fois pour toutes les sujets de leurs neuf compositions, sujets qui reviennent incessamment sous le pinceau des peintres comme sous le ciseau des sculpteurs qui ont à s'occuper de Saint-Antoine.

1° A part celui qui représente *saint Antoine entrant dans l'ordre des Franciscains*, les huit autres ont pour sujet ce qu'on pourrait appeler les miracles classiques du grand thaumaturge. On remarquera leur caractère bien réaliste, non seulement populaire, mais populaire italien, le rôle qu'y jouent les sentiments les plus violents de la jalousie et de la vengeance, et comment le saint intervient dans les querelles domestiques.

2° *Saint Antoine fait parler un enfant âgé de quelques jours* seulement, pour attester le nom de son père et sauver l'honneur de sa mère injustement mis en doute.

3° L'hérétique Aléardino croit à la sainteté d'Antoine et abjure ses erreurs, lorsqu'il voit qu'un verre lancé de haut par le saint sur une pierre reste intact, tandis que la pierre qu'il a touchée est brisée (*Miracle du verre*).

4° Saint Antoine guérit un jeune homme qui s'était coupé le pied pour se punir d'en avoir frappé sa mère (*Miracle de la jambe*).

5° Saint Antoine fait ouvrir le cadavre d'un avare et montre que son cœur n'est plus dans sa poitrine mais dans sa cassette qu'il avait gardée auprès de lui jusqu'à son dernier souffle. C'est l'application, prise à la lettre, de la parole de l'écriture : Là où est votre trésor, là aussi est votre cœur (*Miracle de l'avare*).

6° Le saint rend la vie à Eurilla, jeune fille de Padoue, qui s'était noyée dans un puits.

7° Saint Antoine ressuscite son neveu (jeune homme de quinze ans) qui avait péri dans un naufrage et était mort depuis trois jours. Les œuvres d'art font le plus souvent de ce jeune homme un petit enfant.

8° Les parents de saint Antoine ayant été accusés d'un homicide, le saint ressuscite le jeune homme assassiné pour qu'il puisse les disculper par un témoignage décisif en leur faveur.

9° Saint Antoine guérit une femme que son mari a frappée à coups de poignard dans un accès d'injuste jalousie.

Parmi les épisodes de la vie de saint Antoine reproduits le plus souvent par l'art italien, il faut ajouter à cette liste le *Miracle de la mule* s'agenouillant devant l'hostie. Mais le sujet préféré par les artistes

modernes, l'Apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus au saint, qui a inspiré à Murillo un de ses chef-d'œuvres et a été traité tout récemment par M. Puech dans un charmant bas-relief, n'apparaît guère, même en Italie, avant le XVII[e] siècle.

En dehors des œuvres d'art qu'elle contient et des souvenirs qu'elle conserve, la basilique d'Il Santo serait une des églises importantes de la



La Cathédrale (il Duomo) et le Baptistère.

chrétienté rien que par ses dimensions : sa périphérie est de 360 mètres, sa longueur de 115, la hauteur maximum de ses campaniles de 68 mètres.

La cathédrale de Padoue (*Il Duomo*) n'est à côté du Santo qu'une église secondaire. Commencée en 1552 elle est l'œuvre d'Andrea della Valle et d'Agostino Righetti ; mais c'était toujours vers Il Santo que se portaient les sympathies de la ville et la générosité des fidèles. La cathédrale est restée inachevée et sa façade est un simple mur. Le riche projet donné par le comte Girolamo Frigimelica en 1730 n'a pas dépassé pour l'exécution la base des pilastres.

Le baptistère qui est juxtaposé à la cathédrale est une élégante cons-

truction en briques de l'époque romane. Mais il est difficile d'en juger; car elle est en partie englobée dans l'édifice principal.

Les églises sont très nombreuses à Padoue, comme dans toutes les villes d'Italie. Les *Eremitani* (1276-1306) vus de l'abside ont un aspect qui ne manque pas de grandeur ; mais l'intérieur ne consiste qu'en des murs sans voûte et ressemble à un marché couvert. Sainte-Sophie, monument de style romain comme les Eremitani, est plus ancienne (XIIe siècle) : elle a un caractère vraiment religieux avec sa façade un peu nue et trop sévère, mais d'une noble simplicité. Nous n'en dirons pas autant de la petite église San Canciano (1617), à l'alignement de la rue du même nom, qui à l'air d'un petit palais de Palladio avec ses grandes colonnes portées sur un soubassement, son attique et la balustrade ornée de statues qui la surmonte. La façade a été peinte à fresque par le Français Louis Vernansal [1] qui y a représenté une grande Immaculée Conception de la Vierge.

Le peu de sympathie qu'on a pour le style baroque ne doit pas empêcher de signaler l'église de San Gaetano, œuvre de Scamozzi (1581-1586), fort vantée autrefois et dont l'intérieur, de proportions correctes, est complètement couvert de dorures, de beaux marbres et de peintures, qui ne sont pas sans valeur, d'artistes vénitiens du XVIIe siècle. La Madonna de l'Arena ne vaut que par ses peintures ; il en est de même de San Giorgio. L'église San Agostino, la plus remarquable à tous égards des églises du moyen âge à Padoue après Il Santo et datant du même temps (1227-1275), a été méthodiquement détruite en 1819 par un acte de vandalisme officiel dont il y a malheureusement plus d'un exemple en Italie et ailleurs.

En somme, au point de vue monumental, l'église de Sainte-Justine peut seule entrer en rivalité avec la basilique de Saint-Antoine.

Comme pour la cathédrale sa façade est à peu près réduite à un mur et, malgré ses huit coupoles, l'extérieur n'a rien de bien intéressant ; mais l'intérieur (une croix latine à trois nefs) est une des œuvres les plus complètes de l'architecture de la Renaissance : simple, harmonieuse, grandiose et hardie, d'un sentiment des proportions vraiment antique. Malheureusement un badigeon blanc très cru lui donne un aspect assez nu malgré toutes les œuvres d'art qu'elle contient.

Le monument actuel est au moins la troisième des églises qui s'élevèrent à la même place. Celle dont la première origine remontait peut-être au VIIe siècle fut détruite en 1117 par un tremblement de terre. Celle

1. On trouve à Padoue beaucoup d'autres œuvres de Vernansal. Voy. Selvatico, *passim* et Dussaux, *Les Peintres français à l'étranger*.

qu'on construisit au XV[e] siècle menaçait ruine par suite du peu de stabilité des fondations, lorsqu'en 1502 l'on entreprit de la reconstruire dans des dimensions beaucoup plus considérables.

Un moine, il Padre Girolamo da Brescia, en donna les premiers plans. Les commencements de la construction furent difficiles. Les fondations sur un terrain marécageux exigèrent de grandes dépenses, puis la guerre



Église des Eremitani. Vue de l'abside.

de la ligue de Cambrai et le siège que Padoue subit alors suspendirent les travaux. D'autre part, le plan de l'édifice fut plus d'une fois modifié. Au plan primitif de Girolamo de Brescia qui avait soulevé plus d'une critique, fut substitué celui de Sébastiano de Lugano (1505), puis celui du Padouan Andrea Briosco. Alessandro Léopardi, le célèbre architecte et sculpteur vénitien, dirigea les travaux. En 1532, le Bergamasque Andrea Morone fut mis à leur tête, acheva l'édifice dans son ensemble et lui donna son caractère définitif. Dans la seconde moitié du siècle, Scamozzi fut appelé à travailler aux voûtes et aux coupoles.

Ces divers architectes ont respecté, comme annexe latérale, le chœur de l'ancienne église du XV[e] siècle où l'on a placé d'admirables stalles ornées de ces mosaïques de bois colorés que les Italiens appellent « tarsie ». Elles ont été exécutées par Domenico Vicentino et Francesco



Vue intérieure de l'église Sainte-Justine.

Parmigiano dans la première moitié du XVI[e] siècle. Si belles qu'elles soient, elles sont dépassées par celles que nous trouverons à Vérone[1].

Quant aux stalles, non pas marquetées mais sculptées, du chœur de

1. Voy. ci-dessous, *Vérone*, ch. VII. Les panneaux que Fra Vincenzo delle Vacche, moine olivetain de Vérone, avait faits pour les armoires de la sacristie de S. Benedetto novello à Padoue ont fait partie de la collection Piot (A. de Champeaux, *Le Meuble*, I. p. 26).

l'église nouvelle, elles n'ont à craindre aucune rivalité. Appartenant à la deuxième moitié du XVI[e] siècle, elles ont toute la richesse qu'on aimait alors, mais sans tomber dans l'emphase. Elles ont su éviter surtout la mollesse des formes improvisées et conserver dans l'exécution de scènes parfois trop compliquées, de figures trop contournées (quelques-unes même d'un dessin fort discutable), une franchise et une fermeté rares à cette époque, surtout dans les arts industriels.



Stalles du chœur de Sainte Justine.

Il est vrai que les Italiens n'y ont pas seuls travaillé. Si les modèles de ces stalles ont été donnés par Andrea Campagnola, elles ont été taillées de 1550 à 1560 par un Français que les Italiens appellent Ricardo Taurino, sous la direction d'un moine flamand, le père Eutichio Cordes d'Anvers qui prit une part importante aux travaux du Concile de Trente. La facilité exubérante et trop souvent banale de l'art italien à cette date a été contenue par la conscience traditionnelle des « ymagiers » des pays ultramontains.

Taurino s'appelait Taurin ou plutôt Taurigny. Il était originaire de

Rouen en Normandie et l'on sait d'autre part qu'il fut employé aux travaux du château de Gaillon. Parlant des sculpteurs en bois, Lomazzo dit[1] qu'il est le plus rare qui soit au monde aujourd'hui. Cet artiste éminent avait un caractère violent et fantasque. Pendant qu'il travaillait à ses stalles, les moines bénédictins du monastère dont dépendait l'église de Sainte-Justine étaient constamment dans les transes ; car il les menaçait sans cesse, sous les plus futiles prétextes, de tout planter là et de s'en aller. Mais il arriva un événement qui le força, dans un intérêt majeur, à rester tranquille à son poste jusqu'à parfait achèvement de l'œuvre. Irrité un jour contre ses aides, il saisit la première hache qui se trouva sous sa main, la lança à la volée sur la tête d'un pauvre jeune homme avec tant de violence qu'il lui fendit le crâne et le laissa inanimé sur la place. Le malheureux fut sauvé par Montagnana, une des célébrités médicales de Padoue ; mais des poursuites n'en furent pas moins dirigées contre le meurtrier. La police vint le chercher à Sainte-Justine même, pour le conduire en prison. Les moines s'interposèrent et obtinrent qu'il accomplît son temps de captivité dans le couvent. Ils purent ainsi le retenir jusqu'à ce que les stalles fussent terminées.

Le magnifique couvent dont l'église faisait partie fut bouleversé lorsque, en 1816, sous la domination autrichienne on en fit un hôpital des invalides. C'est alors que furent perdues presque toutes les célèbres fresques qui le décoraient[2]. On peut encore juger cependant de la beauté du cloître construit, dans le style de Palladio en 1588, par un Battista Fizonio connu seulement par cet ouvrage.

1. *Idea del Tempio della Pittura*, édit. de 1785, p. 144.

2. Trois d'entre elles (deux de Domenico Campagnola, une de Girolamo Padovano) ont été en grande partie sauvées grâce au colonel Soldati.



Le Palazzo della Raggione

CHAPITRE V

LES MONUMENTS CIVILS

Le Palazzo della Raggione et le Salone. — Le Palais del Capitanio. — L'Université. — Les Fortifications.

Parmi les édifices civils, le *Palazzo della Raggione* (palais de justice) peut rivaliser d'importance avec la basilique d'Il Santo ou l'église de Santa-Giustina. Ce palais est le centre national de la ville, comme Il Santo en est le centre religieux. Les Padouans aiment à y voir, avec le signe de leur puissance passée, le témoignage de leur amour de l'art, comme de leur amour de la liberté.

En 1164, Padoue s'était dégagée de la domination de l'Empire d'Allemagne et l'alliance qu'elle avait faite avec Vicence, Trévise, Vérone, avait été le noyau de cette fameuse Ligue Lombarde qui devait briser la puissance de Frédéric Barberousse à la bataille de Legnano (1176). Sans même attendre le succès définitif, les Padouans résolurent d'élever, comme monument de leur fierté municipale, un magnifique palais dans le quartier le plus actif de la ville, entre le marché aux légumes et le marché aux fruits (*Piazza dell' l'Erbe* et *Piazza dei Frutti*). Le plan en fut donné

par Pietro Cozzo di Limena et l'édifice fut commencé en 1172. Les guerres et les luttes politiques, un incendie qui le 11 mars 1174 dévora plus de deux mille maisons[1] suspendirent les travaux. Ils furent repris en 1209 et poussés avec une telle activité que le vaste édifice était terminé en moins de dix ans (1219). Mais il allait être plus d'une fois endommagé par des accidents graves. Le toit fut enlevé en 1306 par une tempête. Il fut rétabli par le moine augustin Giovanni degli Eremitani qui ajouta au monument les deux loggia latérales. En 1420 le toit fut de nouveau détruit : il s'effondra dans un incendie, entraînant dans sa chute la plus grande partie de l'étage qu'il couvrait. Lors de la restauration qu'ordonna aussitôt le Sénat de Venise, les architectes Bartolomeo Rizzo et Piccino supprimèrent les cloisons qui divisaient la salle en trois parties destinées à différents services et en firent une pièce unique. Un nouveau cyclone emporta encore le toit en 1756. Le mal fut réparé par Bartolomeo Ferracina, ingénieur, architecte, mécanicien et astronome originaire de Bassano, qui rétablit l'ancienne salle dans cet aspect hardi et grandiose qui au début du XVe siècle excitait l'enthousiasme patriotique du chroniqueur Michel Savonarole et qui, près de cinq siècles plus tard, faisait naître le même sentiment dans l'esprit, à coup sûr plus méthodique et plus impartial, de Gœthe.

Qu'on se figure une place suspendue au-dessus du sol, qui s'étend en un rectangle de 27 mètres sur plus de 80 mètres, sans aucun support pour soutenir une couverture dont le faîte s'élève jusqu'à 15 mètres du plancher[2]. « On dirait, — écrit le vieux Savonarole, dans un lyrisme descriptif presque romantique, — on dirait d'un immense navire retourné. Les ais de sapin sont décorés d'or et d'azur avec de grandes étoiles rappelant la voûte céleste. De distance en distance des vitraux laissent passer les rayons du soleil qui viennent illuminer ce nouveau firmament. » La salle primitive était ornée de peinture par Giotto et son école. Les peintures actuelles, postérieures à l'incendie de 1420, rappelèrent la première décoration : elles ne comptent pas moins de trois cent dix-neuf sujets. Des artistes qui y ont travaillé on ne connaît que le nom du seul Giovanni Miretto, peintre padouan[3]. Peut-être s'y mêle-t-il quelque reste des peintures giottesques. Mais, si l'on songe que les peintures de Moretto

1. Cette catastrophe est rappelée par une inscription gravée sur la porte voisine de S. Canciano.

2. Dimensions exactes : 27^m,10. — 81^m,52. — 14^m,03.

3. L'Anonyme de Morelli dit aussi qu'un peintre ferrarais qu'il ne nomme pas prit part à ce travail.

et de ses contemporains ont été elles-mêmes restaurées en 1608, en 1744, en 1762, il ne doit pas rester grand'chose du travail primitif.

Ces peintures sont surtout intéressantes comme document sur les mœurs et les idées du XV[e] siècle. Elles sont en général destinées à glorifier l'astrologie et représentent d'une façon méthodique les influences des astres et des saisons sur les destins et les mœurs des hommes. Un



Il Salone.

célèbre astrologue du temps, Pierre d'Abano, en avait donné le thème. Giotto en fit les esquisses et les peintres postérieurs à 1420 ont eu soin de conserver d'ensemble les mêmes compositions, où les sujets religieux les plus orthodoxes se mêlent à des sujets qui, en beaucoup plus grand nombre, semblent entachés de magie. La figure d'un des douze apôtres se trouve au-dessous de chacun des douze signes du zodiaque. A chaque signe stellaire se rattachent les représentations des travaux correspondants de l'année et des actions humaines que l'astrologie croit être en rapport avec ces influences cosmiques, le tout entremêlé d'allégories et d'animaux symboliques réels ou fantastiques.

Tout cela nous paraît bien bizarre dans un palais de justice. Mais n'oublions pas que l'astrologie était alors considérée partout comme une science et le fut pendant longtemps encore. On tira l'horoscope du roi Louis XIII et nous n'affirmerions pas que tel savant mathématicien de nos jours ne prenne encore au sérieux de pareils calculs. Il fallait cependant y mettre quelque tact, bien distinguer ce qui était licite et ce qui



La Loggia del Consiglio.

pouvait venir du diable. Suivant une tradition, Pierre d'Abano lui-même aurait tant demandé à ces recherches mystérieuses qu'il aurait fini par être brûlé comme sorcier. Cependant on pouvait sans offusquer personne introduire l'astrologie jusque dans le sanctuaire, comme le prouvent les peintures des Eremitani à Padoue même. La décoration du palais Schiffanoja à Ferrare, une des séries de peintures les plus remarquables de la Renaissance, ne fait que reprendre, dans des conditions autrement artistiques, le thème adopté par les peintres du Salone et nous pourrions citer d'autres exemples.

Mais ce que les artistes vont surtout étudier au Salone, c'est sa char-

pente. En effet, dès le XVe siècle, il présente ces combles en berceaux auxquels les Français attachent le nom de Philibert Delorme, charpentes où la forme se réduit à un demi-cercle de madriers moisés. Par une rencontre singulière, ces formes se retrouvent employées systématique-



Palais del Capitanio.

ment dans les plus vieilles constructions de l'Inde, à Ajunta notamment. On ne peut cependant soupçonner ici aucun rapport d'imitation. « Très probablement, Philibert Delorme n'avait pas connaissance de la basilique de Padoue » et à coup sûr les Padouans ne se doutaient pas qu'il y eût sur les bords du Gange des édifices qu'on pouvait comparer aux leurs[1].

1. Choisy. *Histoire de l'architecture*, tome II, p. 610 et tome I, p. 155.

L'effet d'ensemble de cette salle, qui a peu d'analogues[1], est vraiment surprenant et absorbe l'attention au détriment des curiosités qu'elle contient. Jetons cependant un coup d'œil sur le colossal cheval de bois, imitation du cheval de Troie, construit en 1466 par Annibale Capodilista pour une fête publique et sur les statues égyptiennes rapportées par le Padouan Belzoni, homme rare, fort, beau, intelligent, instruit, énergique et brave, un des premiers explorateurs de l'Afrique qu'une mort prématurée arrêta à son troisième voyage sur la route de Tombouctou. N'oublions pas l'inscription qui a passé longtemps pour appartenir au tombeau de Tite-Live. Cette inscription est surmontée depuis 1542 du buste de bronze de l'historien. Non loin de là a été placé en 1661, en vertu d'un décret de la cité, un buste en marbre destiné à honorer la mémoire d'une martyre de la foi conjugale, la jeune Lucrezia Orologio, épouse du marquis Pio-Enea degli Obizzi, assassinée en 1654 par Attilio Pavanello dont elle repoussait l'amour[2].

C'est dans le Salone que se tenaient les divers tribunaux de la ville. Ces tribunaux prenaient dans le peuple le nom des figures peintes au-dessous desquelles ils siégeaient. Les plaideurs avaient une certaine liberté de porter leurs affaires à l'un ou à l'autre et pouvaient s'adresser pour régler leurs différents soit au mulet, soit au sanglier, soit au chameau, et le plus curieux, c'est que dans les archives officielles les documents étaient et sont encore rangés sous ces différents vocables.

L'extérieur du Palazzo della Raggione est décoré lui-même de plusieurs fragments antiques encastrées dans le mur par les soins du célèbre archéologue Furlanetto. Ils varient, ils vivifient, sans en compromettre les proportions, la belle ordonnance de cette construction qui a le grand mérite de s'accorder exactement avec la destination de l'édifice. Les « loggie » de 1306 destinées à donner des accès et des dégagements commodes à la grande salle, paraissent bien le complément de ce vaste espace dont la toiture détache sur le ciel son immense courbe bien au-dessus du double étage de galeries à colonnes et à arcades qui ne font que mieux souligner son importance. Le grand architecte de la dernière période de la Renaissance italienne, Palladio, n'a pas dédaigné d'imiter cette disposition dans sa restauration de la basilique de Vicence[3].

1. On pourrait lui comparer la grande salle de la halle aux draps à Ypres.

2. Sa dépouille se trouve à l'église del Santo. Voy. Andrea Gloria, *Lucrezia degli Obizzi e il suo secolo*, Padova, 1853. Une inscription rappelle ailleurs Isabella Ravignana qui se jeta dans le Bacchiglione du haut du Ponte Corbo pour échapper aux soldats de Maximilien lors du siège de 1509. L'Italie n'a jamais oublié le souvenir de Lucrèce.

3. Des monuments contemporains semblent aussi s'en être inspirés, par exemple les deux théâtres élevés par Davioud sur la place du Châtelet à Paris.

De la magnifique résidence qu'Ubertino III de Carrare se fit ériger en 1345, il ne reste qu'un débris de portique dans les bâtiments affectés à la bibliothèque de l'Université et peut-être la base de la Tour de l'Horloge au Palazzo del Capitanio. Ce palais rappelle, non les Carrares, mais le gouvernement de Venise qui avait détruit leur puissance et mis fin à l'indépendance de Padoue par une série d'intrigues et de perfidies conduites



Cour du Palais de l'Université.

avec l'habileté et l'absence de moralité habituelles à sa politique. Dès 1405 se dressait sur la place la colonne surmontée du Lion de Saint-Marc. Novello commençait en 1528 l'horloge de la tour centrale du Capitanio, achevée par Giovanni Calderajo. Cette horloge monumentale marque non seulement les heures, mais les jours du mois, le cours du soleil à travers le zodiaque et les phases de la lune. Entretenue avec grand soin par la cité, elle a été restaurée en 1538 par Jacques de Venise, puis en 1616 et enfin en 1838. La porte triomphale qui est à la base de la tour est une des meilleures œuvres de Giovanni-Maria Falconetto qui l'a signée et datée (1532). Le *Capitanio* est contigu au Mont-de-Piété, construction du XV[e] siècle.

Sur la même place que le Capitanio, l'ancienne *Piazza dei Signori*, devenue la *Piazza dell' Unita Italiana*, se voit la *Loggia del Consiglio* ou *Gran Guardia* commencée sur le plan d'Annibale Bassano en 1493 et terminée en 1523 par Biagio Ferrarese. Le portique abrite aujourd'hui la statue de Victor-Emmanuel qu'on ne peut manquer de trouver dans toute ville d'Italie de quelque importance. Celle de Padoue n'est pas une des meilleures œuvres de Tabacchi [1].

Le Palais de l'Université, dont la construction commencée en 1493 fut interrompue comme pour tant d'autres édifices, par les événements de la Ligue de Cambrai, fut terminé en 1552. La partie la plus moderne est la cour intérieure entourée de deux étages de colonnades. Cette construction, d'un caractère plutôt grec que romain (car les colonnes sont reliées par des plates-bandes, non par des arcades et le corinthien n'y est pas employé [1]), a été attribuée à Palladio. Mais on n'y retrouve pas son style. Or il avait commencé antérieurement à 1549 ses travaux à la Basilique de Vicence où ce style est déjà complètement formé. Rien ne s'oppose au contraire à ce que ce beau « cortile » soit attribué à Sansovino (Jacoppo Tatti), ni la date, ni le style, ni les circonstances. Sansovino était alors un des architectes le plus en faveur auprès du gouvernement vénitien.

Parmi les monuments de Padoue, il faut compter ses fortifications. Les fortifications avaient alors une valeur artistique qu'elles n'ont plus aujourd'hui. La Porte del Portello en est un exemple significatif. Elle date de 1519 et a sa place dans l'histoire de l'architecture italienne. Car elle a été justement signalée comme une des constructions faisant le mieux comprendre la transition entre le style des Lombards et celui de Sansovino. Un peu plus tard, Falconetto élevait la Porte San Giovanni (1528) et la Porte Savonarole (1538). Padoue n'aurait garde d'oublier que le plus illustre des ingénieurs militaires italiens, le Véronais San Micheli, compléta et perfectionna les bastions qui avaient si vigoureusement résisté à Maximilien, notamment celui de la Porta di Codalunga ou Zitolo de Pérouse avait fait une défense héroïque [2]. Ces fortifications que complétait San Micheli n'étaient pas les anciennes fortifications du moyen âge ; mais les *Mure nuove*.

1. Ce n'est pas à dire que les ordres choisis, dorique (ou plutôt toscan) et ionique, ne se recommandent plus de Vitruve que de Phidias, ainsi que le système de superposition des ordres ; nous parlons du caractère général.

2. Guichardin, livre VIII. La porte di Codalunga a été modifiée en 1860 par l'architecte Cecchini (J.-B.) et décorée de deux figures colossales de femmes par Luigi Ferrari.



Palais Giustiniani.

CHAPITRE VI

LES HABITATIONS PRIVÉES

Ce qu'elles rappellent. — Les Façades peintes.

A Padoue comme dans les autres villes de l'Italie, des Alpes au détroit de Messine, toutes les constructions privées de quelque importance prennent populairement le nom de Palazzi (Palais) et, à Padoue comme ailleurs, quelques-unes méritent ce titre[1]. Nous citerons parmi les plus intéressants et les mieux conservés :

Pour le moyen âge : les restes de la maison dite d'Eccelino[2], de style

1. Le mot Palazzo correspond à la fois au mot palais et au mot hôtel dans le sens d'hôtel privé.

2. Il ne s'agirait pas en tout cas d'Eccelino le féroce, mais d'Eccelino il Balbo (le bègue).

roman voisin du gothique et la maison franchement gothique de la rue Dante.

Pour la Renaissance : la *Casa al Ponte delle Torricelle* avec ses fenêtres dont la fantaisie décorative semble plutôt inspirée d'un peintre que d'un architecte, comme le remarque ingénieusement Selvatico et se rapproche du gothique flamboyant (début du XVIe s.), puis la *Casa degli Specchi* ainsi nommée à cause des médaillons de sa façade (rue S. Giovanni).

Pour le style classique : le Palais Giustiniani et le Palais Corinaldi, jadis Venezze, aujourd'hui Arenberg.

Celui-ci fut élevé pour le célèbre jurisconsulte Benavides mort en 1582. L'autre pour le patricien de Venise Luigi Cornaro qui en confia la construction à Falconetto, plus encore son ami que son protégé. Ce Luigi Cornaro est l'auteur de quatre discours *Della Vita Sobria*. A la différence de bien des réformateurs, il avait fait à lui-même l'application de sa théorie, réduisant sa nourriture à douze onces d'aliments solides et à quatorze onces de vin par jour. Son exemple était la meilleure preuve qu'on pût donner en faveur de sa doctrine ; car il vécut jusqu'à près de cent ans (de 1467 à 1566). Et cependant son expérience personnelle était faite dans les plus mauvaises conditions. Car ce ne fut qu'après avoir gravement compromis sa santé par les désordres de sa jeunesse qu'il changea tout à coup de régime. Ce palais aujourd'hui abandonné commence à tomber en ruine. Mais le pittoresque ne perd encore rien à voir les plantes de son cortile empiéter sur la loggia qui le limite d'un côté et gagner sur les murs du casino que Luigi Cornaro destinait spécialement à des auditions musicales. On aime à se figurer ce fou devenu sage écoutant, tout en prenant sa frugale nourriture, les chants et les symphonies exécutées dans son élégant pavillon, au milieu des fleurs et des arbres où les oiseaux faisaient aussi entendre leur concert.

Le Palais Cavalli évoque des images bien différentes. Il fut le théâtre d'une des tragédies domestiques les plus retentissantes de cette fin du XVIe siècle où ces tragédies cependant ne manquaient pas et où les grandes familles avaient bien souvent recours au talent des empoisonneurs de profession comme à l'épée des bravi.

Pour une question de succession, une vulgaire question d'argent, Ludovico Orsini, de l'illustre maison romaine, assassina la belle et vertueuse Vittoria Accoramboni, veuve de son parent Paolo-Giordano Orsini, duc

le premier Romano qui joua un rôle historique. Né à Vicence vers 1100, il mourut en 1180. Il était Guelfe et entra dans la ligue lombarde contre Frédéric Barberousse ; il avait pris part à la deuxième croisade. Il ressemblait peu, comme on voit, à son homonyme.

de Bracciano. On retrouve dans ces événements les passions violentes et contradictoires qui plaisaient à Stendhal et comme un exemple de choix de cette énergie qu'il aimait à glorifier, mais qui, reconnaissons-le, aurait pu être mieux employée. Ludovico Orsini a surpris le palais avec une troupe de bandits. Pendant que ses complices attaquent le frère de la



Fenêtres de la maison Valmarana près du « Ponte delle Torricelle ».

malheureuse et l'empêchent de lui porter secours, Ludovico, pour plus de sûreté, a saisi lui-même Vittoria, et, lui découvrant la poitrine, cherche posément avec la pointe de son poignard, au-dessous du sein gauche, la place exacte du cœur où doit porter le coup mortel. Vittoria ne veut pas compromettre sa dignité par une résistance inutile ; elle se met en prières et a la force, pendant que le poignard la frappe elle-même, de crier à son frère qu'elle entend se débattre contre ses bourreaux : « Mon frère, songe

à Dieu ; pardonne à nos assassins ; » puis elle meurt en répétant : « Jésus, pardonnez. »

Ce crime était si horrible que, quel que fût le crédit de la famille des Orsini, il ne put rester impuni. Comme Ludov. Orsini, entouré de ses complices, bravait les magistrats de la République, un membre du Conseil des Dix, Bragadino, se rendit en personne à Padoue pour poursuivre l'affaire.



Basilique de Saint-Antoine. Chapelle Saint-Félix.

Il dut faire attaquer le palais Barbarigo où l'assassin s'était retiré avec sa bande. Ce fut un siège en règle. Ayant vainement négocié et combattu, Ludovico Orsini, voyant qu'il lui était d'impossible d'échapper, se rendit à discrétion. Il remit ses armes à Bragadino en lui disant : « Prenez-en bien soin : on n'en trouve pas de cette trempe. » Orsini était un amateur passionné de belles armes ; il en avait formé une collection importante qu'il légua à la République de Venise. Le procès s'instruisit aussitôt et Orsini fut condamné à mort avec ses complices. Ces hommes qui avaient défendu leur vie avec tant d'acharnement se résignèrent à la perdre avec une facilité qui étonne. Malgré les crimes dont ils étaient chargés, ils

moururent dans des sentiments chrétiens, reconnaissant hautement que si Dieu leur avait fait la grâce de mourir repentants, ils le devaient uniquement aux prières de leur victime qui avait intercédé pour eux dans le ciel[1]. Le Palais Cavalli est situé sur le « Piazzale Giotto » près de l'Arena et voisin du lieu dit les Porte Contarine, près d'un bras du Bacchiglione. Il fut remanié au XVIIIe siècle. On y ajouta un bel escalier avec des fresques du Bolonais Felice Ferrari et de Giacomo Parolini. La grande salle fut décorée de statues et reçut des peintures du Français Louis Dorigny. Il y a dix ans il a été de nouveau transformé pour devenir l'École royale d'application des ingénieurs. Quant au palais Barbarigo où se réfugia Orsini après son crime, il est difficile d'en établir la topographie par suite des nombreuses démolitions et de la radicale transformation des quartiers voisins de l'église démolie de Saint-Augustin, près de laquelle ce palais se trouvait[2].

Comme le Palais Cavalli, un grand nombre d'hôtels privés de Padoue ont ou avaient leurs appartements ornés de peinture. La peinture débordait même à l'extérieur et les façades étaient souvent couvertes de fresques qu'on n'hésitait pas à demander à des artistes en renom. C'est là une preuve remarquable de la passion que les Padouans avaient pour cet art. Car on pouvait bien prévoir que ces peintures exposées en plein air ne tarderaient pas à être complètement dégradées. Ce qui en reste est en général trop effacé pour que les touristes s'y arrêtent, car il faudrait y demeurer trop longtemps, si l'on voulait, par l'œil et le raisonnement, arriver à reconstituer ces sujets presque effacés. Signalons cependant près de la Loggia del Consiglio, à la Casa Danese, une frise d'enfants et de figures couchées de l'école du Titien, exécutée propablement par Domenico Campagnola, auquel on attribue aussi la décoration d'une façade près du Pont delle Torricelle[3]. Ainsi la peinture est pratiquée avec tant d'ardeur à Padoue qu'on lui demande ce qui serait ailleurs le fait des sculpteurs. Contrairement à ce qui se voit dans la plupart des autres écoles, ses progrès devancent ceux de la sculpture.

1. Ces événements furent répandus en France par des ouvrages écrits en notre langue. Adry a écrit une *Histoire de Vittoria Accoramboni*, 1807. Rosset avait donné une place à ses malheurs dans ses *Histoires tragiques* (1re édit., 1621, 2e édit., 1700), œuvre plutôt romanesque qu'historique. On sera plus sûrement informé dans l'ouvrage italien de Domenico Gnoli : *Vittoria Accoramboni*, Florence, Lemonnier, 1870.

2. Renseignements communiqués par M. Moschètti, le savant conservateur du musée et des archives de Padoue.

3. Pour l'architecture des Palazzi du nord de l'Italie, voir ci-dessous *Vérone*, ch. v.





Giotto. Allégories de l'Amour et de la Haine (Église de l'Arena).

CHAPITRE VII

L'ÉCOLE DE PEINTURE DE PADOUE

Nous ne comprenons guère pourquoi l'habitude semble prise aujourd'hui de ne plus reconnaître l'autonomie de l'École Padouane et de l'englober dans l'école vénitienne. Sans doute on a morcelé à l'excès l'art italien et l'on a eu raison de restreindre le nombre de ses écoles. Mais

s'il y en avait une à ne pas supprimer, c'était bien l'École Padouane qui est une des mieux caractérisées. En tout cas, il ne fallait pas la faire entrer dans l'École Vénitienne, dont elle est fort différente. L'École de Padoue est avant tout curieuse de la science pour elle-même, la poussant parfois jusqu'au pédantisme ; il n'y a donc rien de moins vénitien. Ce qui domine en elle, c'est l'énergie du geste et de l'expression exagérée jusqu'à la violence, la précision des contours et des formes poussée jusqu'à la sécheresse. Rien de moins voluptueux et de moins tranquille. Ni les mœurs, ni la constitution politique, ni le paysage, ni le climat ne sont les mêmes qu'à Venise. Dans la région de Padoue le ciel est souvent pur et clair ; les formes y apparaissent nettement ; l'horizon est suffisamment accidenté par les Monts Euganéens. C'est plutôt en somme la ligne que la tache colorée qui frappe le regard. Cette différence dans l'éducation de l'œil se manifeste d'une façon décisive par la supériorité des Padouans dans la fresque, tandis que les Vénitiens, Titien lui-même, s'y montrent en général inférieurs.

D'ailleurs pourquoi Padoue aurait-elle été chercher des modèles ou des inspirations à Venise. L'École de Padoue était déjà célèbre, lorsque l'École de Venise commençait à peine à se constituer. Elle parlait clairement, lorsque Venise balbutiait encore. Même au début du XV[e] siècle c'est Venise qui demandait à Padoue de lui envoyer des peintres. Un fait surtout montre quel centre d'art important était Padoue ; c'est le nombre d'artistes originaires d'autres villes qui sont venus se former chez elle, et qui, par le style de leurs œuvres, se rattachent à son école et non à leur pays natal. L'École de Padoue ne s'est fondue dans l'École Vénitienne qu'au temps de sa décadence, de même que l'École Ombrienne a été absorbée par l'École Romaine. Mais l'École Ombrienne a eu néanmoins son individualité distincte de l'École Romaine. Il en est de même pour Padoue et Venise.

En dépit du voisinage géographique, c'est de l'École Florentine, bien plus que de la Vénitienne, que l'École de Padoue se rapproche, et c'est de Florence que partit à deux reprises l'impulsion qui devait lui faire faire des pas décisifs.



Giotto. L'ensevelissement du Christ (Eglise de l'Arena).

CHAPITRE VIII

GIOTTO : LA MADONNA DELL' ARENA

Ce fut une singulière bonne fortune pour la ville de Padoue que l'arrivée de Giotto au début du XIV[e] siècle. Il y était appelé par la riche famille des Scrovegni qui lui avait demandé de décorer la chapelle élevée à leurs frais sur une partie de l'emplacement des anciennes arènes. Cette chapelle prit de sa situation le nom de *Madonna dell' Arena* sous lequel elle est généralement désignée, nom que les peintures de Giotto ont rendu illustre entre tous dans l'histoire de l'art. Il est possible que Giotto en ait été aussi l'architecte. Car l'édifice assez insignifiant semble tout disposé pour recevoir sa décoration picturale. Sur trois

rangées superposées se déroulent en trente-huit sujets l'histoire de la Vierge et celle du Christ. La séparation des sujets et même les séparations horizontales des rangées sont simplement indiquées par des nervures tracées au pinceau. Aucune moulure, aucun ornement architectural n'y est introduit : la peinture y règne seule. Au dessous, séparées par des imitations de plaques de marbre, sont figurées en camaïeu les Vertus et les Vices. Sur l'arcade du chœur, on voit le Christ sur son trône, entouré d'anges. En face, le mur d'entrée est complètement couvert par le *Jugement dernier* avec le *Paradis* et l'*Enfer*.



Giotto. Saint Joachim chez les Bergers (Église de l'Arena).

L'ensemble de ces peintures marque une époque dans l'histoire de l'art et même dans l'histoire de l'esprit humain. « Toute la peinture de l'avenir, a-t-on dit, y est pressentie et préparée[1] » C'est en 1303 que Giotto commença ce travail colossal qu'il termina en 1306. Il est vrai qu'il se fit aider par ses élèves. Mais, comme pour les grandes décorations de Raphaël, sauf quelques parties plus faibles, par exemple l'Enfer du mur d'entrée ou les fresques du chœur, partout l'esprit du maître est présent et il est vraisemblable que le plus grand nombre des scènes de la vie du Christ et de la Vierge sont presque complètement de sa main. On peut remarquer qu'il a choisi de préférence les scènes qui ont un caractère familier et sont souvent de véritables sujets de genre.

Au moment où Giotto va entreprendre sa décoration de la *Madonna dell' Arena* il est arrivé à la maturité de son talent et il conserve en même temps tout l'épanouissement et toute la vivacité de la jeunesse. Il éprouve

1. Lafenestre. *Peinture italienne.*

la joie de celui qui crée pour la première fois des types, des expressions, des gestes. Sans effort et sans heurt se dégageant peu à peu des arrangements convenus, secs et hiératiques du passé, il introduit la vie et l'émotion humaine dans les formes. Avant lui on ne savait faire exprimer aux figures que la majesté et la sévérité allant jusqu'à inspirer l'effroi. Le premier comme l'indique Vasari, il a su y mettre la bonté. « Cet homme, a dit Taine, avait le génie, le cœur, les idées, tout, sauf la science qui est l'œuvre des siècles et le fini de l'exécution. L'adresse et l'art de la main lui manquaient encore. » Aussi faut-il une certaine étude pour sentir tout ce qui sépare Giotto de ses prédécesseurs et la véritable révolution qu'il a faite [1]. Mais certaines de ses œuvres sont si expressives et si nobles, le génie, malgré les entraves qui l'arrêtent et les voiles qui l'enveloppent, s'y manifeste d'une façon si certaine, que l'initiation n'est pas longue et ces œuvres privilégiées vous font bientôt comprendre les autres. On voit alors que ce primitif n'a rien d'archaïque, rien de routinier, qu'il est avant tout un novateur; que sa science, si incomplète qu'elle nous paraisse, est bien supérieure à celle qu'il a pu recueillir de l'enseignement de ses maîtres et qu'à cet égard même il a préparé l'avenir. Rompant avec les formules antérieures, il a étudié directement et naïvement la nature.

Il a même su profiter de son humble origine ; on sait qu'il était un petit berger, lorsque le plus célèbre artiste de Florence, Cimabue, reconnut sa vocation. On peut remarquer que les animaux qu'il introduit dans ses compositions sont toujours traités avec un juste sentiment de leur forme que n'auront pas toujours les artistes de la grande époque, notamment Raphaël et Corrège [2]. La chose est particulièrement sensible, par exemple, dans l'âne de la fuite en Égypte ou dans la levrette qui accueille, en sautillant de façon aimable, le malheureux saint Joachim se réfugiant chez les bergers après qu'il a été chassé du Temple. Mais ce mérite est mince à côté de cette création de l'expression morale qu'on retrouve à chaque pas dans ces scènes de l'Arena, dans ces gestes, dans ces physionomies que l'on voyait pour la première fois apparaître dans l'art d'une façon parfois même exagérée ou grimaçante, mais sans déclamation et dans une profonde sincérité. Aussi, quelle que soit la divergence de leurs points

1. C'était surtout une révolution dans l'art italien. Car il avait été précédé dans l'expression vivante des physionomies et l'étude des formes naturelles par nos admirables imagiers du XIIIe siècle qui n'avaient pas d'égaux en Italie, sauf Nicolas de Pise, et qui n'ont eu que le tort d'être anonymes.

2. Léonard de Vinci a signalé ce que le talent de Giotto devait à son enfance passée dans des montagnes solitaires où poussé par l'art il commença à dessiner les attitudes des chèvres confiées à sa garde et des autres animaux de la contrée.

de vue, les critiques modernes ont-ils su rendre justice à ce talent. « Souvent ses expressions, a dit Taine, sont des cris du cœur si spontanés, si sincères, qu'on n'en retrouvera pas de si vrais : Au pied de la croix, la Vierge, le front plissé et pâle, s'évanouit et pourtant reste debout par un effort suprême. Lazare roulé dans ses bandelettes, fixé comme une momie dans sa gaine, debout et les yeux vivants, est une apparition foudroyante. » « Dans l'apparition du Christ à la Madeleine, Giotto, dit Muntz, a laissé



Giotto. La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne à la Porte d'Or à Jérusalem (Église de l'Arena).

loin derrière lui non seulement ses prédécesseurs, mais encore ses successeurs. Quel élan d'amour et de joie, chez la pécheresse se précipitant vers le Sauveur ! » Muntz sera d'accord avec Rio, dont il est loin de partager la doctrine, lorsque l'auteur de l'*Art chrétien* affirme que : « Jamais on ne vit harmonie plus saisissante entre le geste et le regard. » Que de trouvailles et que de remarques on ferait encore avec Buckhardt. Le deuil profond et replié sur lui-même, c'est Joachim chez les bergers ; il marche vers eux comme dans un rêve. L'accueil affectueux c'est le retour de Joachim chez Anne qui lui prend la tête dans les deux mains et lui donne un baiser. L'interrogation et la réponse muette, c'est le merveilleux groupe de la visitation. La mission secrète, c'est l'entrevue de Judas avec le prêtre

dont les deux mains semblent parler. La raillerie, c'est le groupe du Christ insulté où il faut remarquer surtout l'hypocrite qui s'approche la tête baissée. La scène des soldats tirant au sort la robe du Christ à droite de la croix dans le crucifiement est un véritable dialogue par gestes. Les sujets calmes lui conviennent aussi bien que les scènes passionnées, comme il le montre dans Jésus sur son trône, entouré d'anges au-dessus de l'arcade du chœur. C'est ainsi que les sentiments les plus élevés de la vie mystique et les sentiments intimes de la vie journalière entraient également dans le domaine de l'art.

Giotto renonce au fond d'or et place ses sujets en plein ciel, en plein air, dans la nature. Mais la nature extérieure n'est pour lui qu'un cadre dont il réduit l'importance au strict nécessaire et il préférera souvent les fonds d'architecture au paysage. On dirait qu'ayant tant de choses à faire exprimer à l'homme il veuille lui laisser la plus grande place possible et concentrer sur lui tout l'intérêt [1]. Il donna même une preuve du rare bon sens qui réglait son génie en ne tombant pas, malgré ce sentiment, dans la confusion et la complication, qu'on remarquera chez bon nombre de ses imitateurs. C'est que Giotto, quelque souci qu'il ait de l'expression des figures, est également préoccupé de la composition : il veut qu'elle soit significative aussi bien que l'individu lui-même et, lorsqu'on pense qu'il avait là encore tout à créer, on se demande si ce n'est pas ce talent de composition qu'on doit le plus admirer en lui. Ce talent, il ne le montra jamais avec plus d'ampleur, de variété et de clarté que dans ses peintures de Padoue. Il est certain qu'il y a ordonné avec tant de justesse et de puissance les grandes scènes de l'Évangile que cette ordonnance s'est imposée, consciemment ou non, aux peintres qui ont suivi.

Giotto, quoique fils d'un pauvre paysan, était devenu non seulement un grand artiste, mais un lettré et même un philosophe. Il montre cette tendance de son esprit dans ses représentations des vertus et des vices. Au XIIIe siècle l'allégorie et le symbole étaient partout. Notre *Roman de la Rose* avait donné une forme encore plus précise à ce goût qui était devenu une mode et Dante certainement avait subi l'influence de Guillaume de Lorris, sinon de son continuateur Jean de Meung. Or on sait que Giotto était en relation suivie avec Dante qui l'a magnifiquement célébré dans son grand poème et dont lui-même a fait le portrait. Justement Dante exilé avait précédé Giotto à Padoue où il se trouvait dès 1302. Il est donc infiniment probable, pour ne pas dire certain, que le poète, en

1. C'était aussi la pensée de cet autre grand Florentin, de Michel-Ange, qui, plus exclusif encore, ne voulut voir que l'homme dans la nature.

dehors même de l'influence générale qu'il avait sur son ami, lui a donné des indications et des conseils sur ses peintures et contribué à la signification ingénieuse et profonde de ces figures symboliques. L'influence de Dante se montre d'une façon plus directe dans la peinture de l'enfer où certains épisodes semblent des illustrations de la *Divine Comédie* : par exemple, les damnés qui ont la tête enfoncée dans le sol et dont les



Giotto. La Crucifixion (Église de l'Arena).

jambes s'agitent dans l'air [1]. Sans doute le poème ne fut achevé qu'en 1320, mais Dante l'avait entrepris en 1291. Rien d'étonnant donc qu'il ait fait connaître à Giotto soit en lui en communiquant le manuscrit, soit en causant avec lui les principales scènes de son *Enfer* par lequel il commence son œuvre. Soit qu'il ait été troublé par ses préoccupations littéraires, soit qu'il n'ait pas su se dégager des conceptions grossières et puériles d'après lesquelles le vulgaire se représentait l'enfer chrétien, il est certain que cette partie de la décoration de l'Arena est la moins remarquable même par l'exécution ; celle où se sent le plus la main des aides

1. Dante. *Enfer*, chant 19.

qu'il avait associés à son immense travail. Bien des parties en sont franchement déplaisantes. L'effet en est plus grotesque que terrible et fait penser à Callot plus qu'à Michel-Ange. Mais sur le même mur, Giotto prend bien sa revanche dans la représentation du Paradis, dans cette suite des bienheureux qui, les yeux fixés, les mains tendues vers le Christ avec une expression d'amour et de joie, forment sous la direction et la surveillance des anges une procession solennelle sans monotonie.

Ces mérites si divers, cette puissance d'expression inconnue jusque-là, cette élévation qui s'impose jointe à ce sentiment du détail de la vie expliquent que, de son vivant même, Giotto ait été également apprécié des artistes et de la foule. Les écrivains du moyen âge s'occupent peu des artistes et en tous cas les mettent bien au-dessous des littérateurs. Il n'en fut pas de même pour Giotto. Sans parler de Boccace et de Villani, Michel Savonarole dans son curieux *Libellus de ornamentis regie civitatis Padue* trouve une preuve de la dignité de la ville, dans ce fait que Giotto a voulu lui consacrer une bonne partie de sa vie et c'est ainsi, ajoute-t-il, que sa mémoire vivra dans les glorieuses figures qu'il y a laissées. Cette admiration pour Giotto n'a guère subi d'éclipse. On fait plus d'ailleurs que de l'admirer : encore aujourd'hui l'art, comme nous l'avons dit, est son tributaire. Ses peintures de l'Arena surtout sont restées une source d'inspiration et d'études jusqu'à nos jours, à ce point que tels artistes du XIX[e] siècle : Overbeck, Orsel, Hippolyte Flandrin même pourraient être considérés comme ses disciples[1].

On ne va guère voir à l'Arena que les œuvres de Giotto ; il serait injuste cependant de ne pas signaler, derrière l'autel, le tombeau du fondateur de la chapelle Enrico Scrovegno. Ce tombeau est attribué à Giovanni Pisano. Mais Burckhardt pense que cette attribution est fausse. D'abord Enrico Scrovegno est mort en 1321, c'est-à-dire un an après Giovanni Pisano. Cela ne serait pas une raison, puisque bien des gens ont fait construire leur tombeau de leur vivant. Mais l'œuvre de style gothique « d'un naturalisme très soigné », indique une époque postérieure. La statue debout qui est près de là et représente Scrovegno en pleine jeunesse est bien dans le style de G. Pisano ainsi que la statue de la vierge placée au-dessus du tombeau sans qu'elle fût destinée à en faire partie.

1. Cennino Cennini dans son *Trattato della Pittura* écrit plus de cent ans après la mort de Giotto restait un giottesque intransigeant. Il disait que Giotto, fit passer l'art de peindre du grec au latin et le ramena du latin au moderne.



Giusto Padovinano. La Madone. Saint Jean-Baptiste (Baptistère).

CHAPITRE IX

SUCCESSEURS DE GIOTTO

Guariente. — Giusto Padovinano : Le Baptistère. — Altichieri et Jacopo d'Avanzo : La Chapelle San Giorgio. La Chapelle S. Giacomo au Santo.

Le passage de Giotto avait porté ses fruits et dans le second tiers du XIVe siècle le Padouan Guariente luttait de renommée avec les plus connus des peintres toscans. Venise le faisait venir (1365) pour décorer

la grande salle du palais ducal où il peignait le *Paradis* et le *Siège de Spolète*. Savonarole parle avec enthousiasme de ces peintures et montre le peuple vénitien s'y portant en foule, le jour de la fête de l'Assomption, seul jour où la salle fut ouverte au public, qui ne se lassait pas de les regarder. Ces œuvres ont disparu lors de l'incendie de 1577 et de la restauration de la salle. Guariente n'a guère été plus heureux à Padoue pour les fresques de l'église S. Agostino ; car on ne s'inquiéta pas de les préserver ni même d'en fixer le souvenir par quelque copie lorsqu'on démolit l'édifice en 1819. Quant à ses travaux aux Eremitani dont il avait été chargé de peindre la chapelle principale, les *Scènes de la vie de St Augustin* ont été tellement restaurées qu'aussi bien il ne reste rien de l'œuvre primitive. Les allégories des planètes ont été moins défigurées et la composition d'ailleurs en est des plus curieuses. Il est fort singulier pour nous de trouver dans cette église cette glorification de l'astrologie et des divinités mythologiques, plus singulier encore d'y voir une Vénus accompagnée de deux personnages dont l'attitude et la physionomie ne laissent aucun doute sur les sentiments impudiques qui les animent. Au-dessus sont les signes du Taureau et de la Balance. La figure allégorique de chaque planète a ainsi à ses côtés quelque signe du zodiaque et deux figures d'homme et de femme faisant allusion aux influences que cette planète exerce sur le caractère et les mœurs. Une des plus remarquables est celle de Mars qui est représenté à cheval « avec une vivacité de mouvement qu'on rencontre rarement dans les œuvres d'art de cette époque ». Mercure, qui est considéré comme le dieu de la science, est bien difficile à reconnaître sous le costume d'un moine avec le capuchon. Pour Jupiter, c'est non un homme d'un âge mûr, mais un jeune homme en habits royaux, la tête ceinte d'une couronne et tenant le globe du monde dans sa main. A sa droite un homme lit un livre, à sa gauche une femme récite le chapelet. Cet anachronisme ne choquait alors personne.

Tout récemment, à l'occasion de restaurations que l'on faisait à la grande salle du palais ducal de Venise, on a eu l'idée de chercher, — derrière le *Paradis* que le Tintoret avait été chargé de peindre pour remplacer sur le même mur la peinture où Guariente avait représenté le même sujet, — s'il ne se trouverait pas quelque chose de l'œuvre primitive. Ces recherches ont donné des résultats intéressants. Des parties importantes de l'ancienne décoration ont été découvertes et, lorsqu'on les aura nettoyées et groupées, on pourra juger enfin d'une façon moins problématique de la facture du célèbre peintre padouan du XIVe s. On ne connaissait guère de lui que quelques figures d'anges réunies dans une salle du musée

de Padoue, figures qui semblent appartenir au sujet d'un *Jugement dernier* (plusieurs tiennent une balance ou un diable enchaîné et un *Crucifix* à la pinacothèque de Bassano. Un autre *Crucifix* fort endommagé au revers du mur d'entrée des Eremitani lui est attribué par Selvatico.

Dans le même temps vivait à Padoue Miretto, un des auteurs des peintures du Salone ; mais Guariente n'avait qu'un rival, le florentin Giusto qui prit le nom de Padovinano de la ville dont il avait fait sa patrie d'adoption[1]. Giusto Padovinano a décoré le baptistère avec l'aide de Jean et d'Antoine de Padoue. C'est là un de ces grands ensembles de peinture qu'on trouve en Italie plus qu'ailleurs. On y voit représentées non seulement les scènes de l'Ancien Testament et de l'Évangile, mais les allégories de l'Apocalypse. On y trouve aussi plusieurs portraits des contemporains, Pétrarque[2], François Carrare l'ancien, et Fina Buzzacherina, sa femme, pour laquelle avaient été exécutées ces peintures.



Altichieri. La Crucifixion de la chapelle Saint-Félix au Santo (partie centrale).

Cette œuvre, si intéressante qu'elle soit, ne vaut pas l'Arena, ni par l'expression et le style des figures, ni par la disposition des sujets. Elle a

1. On admet généralement aujourd'hui que Giusto Menabuoni et Giusto Padovinano ne sont qu'un même artiste. Voy. Crowe et Cavalcaselle. Tom. IV, ch. VI, p. 176-215.

2. Le plus authentique des portraits de Pétrarque se trouve depuis 1816 à l'archevêché de Padoue. Il est contemporain du poète et provient de la maison qu'il habitait près de la cathédrale, maison qu'on a laissé tomber en ruine et qui a complètement disparu.

conservé plus d'une trace d'un byzantinisme qui se manifeste d'une façon d'ailleurs heureuse dans la grande figure de saint Jean. Le progrès, ou si l'on veut la marche de l'art, se montrent dans l'abondance, trop entassée, des personnages et dans l'importance de certaines compositions. La coupole qui représente le ciel avec ses étages de figures concentriques peintes presque toutes avec le même soin et avec le souci de les individualiser était une entreprise colossale et la vieille peinture de Giusto mérite encore de l'estime, même lorsqu'on la compare au chef-d'œuvre de Gaudenzio Ferrari à la coupole de Saronno [1].

Giusto Padovinano a passé pour l'auteur des fresques de la Chapelle Luca Belludi au Santo. Mais on les attribue aujourd'hui de préférence à Giovanni et Antonio di Padova. Elles ont été assez mal restaurées et ne présentent plus que peu d'intérêt.

Parmi les artistes qui collaborèrent avec Giusto Padovinano au baptistère, on a cité Altichieri da Zevio. Altichieri, quoique plus jeune que Giusto, n'avait pas avec lui une assez grande différence d'âge pour que la chose fût impossible. Mais les œuvres authentiques d'Altichieri nous paraissent bien supérieures à ce qu'on voit au baptistère.

Les peintures de la Chapelle Saint-Georges, près du Santo, qu'il exécuta avec son compatriote Jacopo d'Avanzo, devraient être regardées comme occupant dans la peinture italienne une place plus importante que la première partie des fresques du Campo Santo de Pise, et marquant une époque dans son développement historique au même titre que la Chapelle des Brancacci à Florence. En tout cas, entre l'Arena de Giotto et les peintures de Masaccio, il n'y a rien qu'on puisse leur préférer.

Cette œuvre suffirait à prouver (et nous insistons sur ce point) que dans la période qui suit la mort de Giotto, ce n'est pas Florence, c'est Padoue qui tient le premier rang, ou du moins qui le lui dispute. Le progrès de l'art est ici nettement marqué. Il frappe tout d'abord par une harmonie de coloris et déjà une certaine entente du clair-obscur qui sembleraient empruntées à Venise, si les dates ne prouvaient que c'est au contraire Venise qui a pu les emprunter à Padoue.

L'art, à la suite du grand initiateur de l'Arena, a étendu aussi son domaine par l'aisance et la variété dans la composition, par l'habileté à grouper un nombre considérable de personnages, par la diversité et l'intensité des expressions, par la connaissance plus exacte et plus approfondie du corps humain. De plus, dans les *Funérailles de sainte Lucie*,

1. Saronno est à 20 kilomètres au nord de Milan. Parmi les nombreux sujets du baptistère de Vérone nous signalerons aussi les *Cavaliers de l'Apocalypse*.

par exemple, on voit déjà quelque chose des belles ordonnances qu'on admirera dans Ghirlandajo et dans les Bellini. D'autre part les corps nus de sainte Lucie et de saint Georges, dans les scènes de Martyre sembleraient contemporains des progrès réalisés par Masaccio et devenus, grâce à lui, le patrimoine commun de l'art.

En somme, ces peintures témoignent pour le temps d'une science extraordinaire. Certains raccourcis sont abordés et résolus avec une franchise déjà sûre[1]. Il semble cependant que cette science soit en défaut



Altichieri. Martyre de sainte Catherine. Chapelle Saint-Georges.

pour le corps du Christ dans le *Crucifiement*. La raison en est sans doute que, lorsqu'il a dû peindre la divinité, l'artiste n'a pas osé se dégager franchement des formes traditionnelles. Il est un peu plus hardi lorsqu'il représente les deux larrons. Mais on douterait encore que ces figures soient du même temps que celles de saint Georges et de sainte Lucie. Des anomalies analogues et tenant à la même cause pourraient être encore relevées au siècle suivant (les crucifiements de Fra Angelico par exemple). Il en fut de même dans l'antiquité païenne et la figure de Pallas dans le fronton d'Egine conserve un caractère très nettement archaïque en comparaison des statues qui l'accompagnent.

1. Remarquer le bourreau habillé de rouge qui attise le feu dans le *Martyre de sainte Lucie*.

Ces traces d'archaïsme n'empêchent pas de sentir partout dans la chapelle Saint-Georges le goût et la curiosité de la science. Ils ne se montrent pas seulement dans le dessin des figures, mais dans une préoccupation déjà heureuse de la perspective qui trouve d'autant plus à s'appliquer que l'architecture (et une architecture souvent compliquée) tient une grande place dans les fonds. Padoue, la ville savante, n'avait pas attendu l'enseignement florentin de Paolo Uccello pour s'adonner à ces recherches. Nous rappelons également ici (chose qui tient en partie aussi à la science), les progrès dans la richesse du coloris que nous signalions en commençant. D'après Burckhardt la palette des peintres de San Giorgio contiendrait deux fois plus de tons que celle de Giotto et de ses contemporains. Il faut insister plus encore sur les progrès dans la facture et sur le soin apporté à l'exécution du morceau. L'habileté du modelé et le moelleux de la touche rendraient invraisemblables la date non contestable de certaines figures.

Cette exécution, cependant, n'est pas la même dans tous les sujets et l'on peut chercher à distinguer ce qui appartient à Altichieri de ce qui doit être donné à Jacopo d'Avanzo. On a comme point de départ dans cette étude les *Funérailles de Sainte-Lucie* qui sont signées : *Avencius Ver. (onensis)*. Enfin dans une même œuvre cette exécution se trouve très sensiblement inégale ; ce qui prouve que les maîtres n'ont pas tout fait et ont eu recours à l'aide de leurs élèves. Souvent les mains sont moins bien étudiées et moins bien peintes que les têtes.

En continuant notre examen avec plus d'attention, nous pourrons, comme à l'Arena, suivre les progrès accomplis par les artistes et la transformation de leur talent pendant qu'ils poursuivaient leur œuvre. Parfois ils semblent gênés par leurs progrès mêmes. La dignité et la noblesse jointes à la clarté et à la simplicité se montrent mieux dans la partie supérieure de la vie de saint Georges que dans la partie inférieure, très probablement exécutée la dernière et où le peintre cherche à étaler un peu sa science récemment acquise et à accentuer avec quelque exagération l'expression et le geste. Mais là encore on reste frappé de l'élévation du sentiment.

La chapelle Saint-Georges fut la chapelle sépulcrale de la famille dei Lupi, marquis de Soragna. Commencée par Raimundino Lupi, général au service des Carrare en 1377, elle ne reçut son achèvement que de Bonifazio Lupi en 1384.

Bonifazio Lupi avait fait aussi construire la chapelle Saint-Jacques (depuis Saint-Félix) à l'église *del Santo* et il en avait confié la décoration aux mêmes artistes. Le travail avait été commencé en 1376. La

chapelle San Giacomo serait l'œuvre capitale de la peinture padouane à cette époque, si la chapelle Saint-Georges n'existait pas. La composition la plus importante est une crucifixion divisée en trois parties par les colonnes engagées dans le mur. Elle est intéressante à comparer au même sujet traité par les mêmes artistes à San Giorgio.



Avanzo. Sainte Lucie devant le Préteur (Chapelle Saint-Georges).

Les scènes empruntées à la vie de saint Jacques le majeur ont permis de traiter des sujets de caractères très divers : Ermogène faisant apparaître les démons, puis se convertissant à la voix du saint ; saint Jacques apparaissant en songe au roi d'Espagne Ramire ; le roi annonçant à sa cour la vision qu'il vient d'avoir ; la bataille entre les Arabes et les Espagnols sous les murs de Clavijo, bataille dans laquelle la victoire fut assurée aux chrétiens par l'intervention du saint, ce qui lui valut le surnom de *Matomoros*[1].

Il ne reste rien de la décoration du Palazzo del Capitanio où, dans la Salle des *Empereurs*, Altichieri et Ottoviano Pradino avaient représenté les empereurs romains ; *miris cum figuris, cumque triumphis, auro optimoque cum colore depictis*[2].

On voit donc qu'au XIVe siècle et au commencement du XVe l'école

1. La bataille de Clavijo fut livrée par Ramire II, roi de Leon, qui régna de 843 à 850.

2. Michel Savonarole, *op. cit.* « Merveilleuses figures et triomphes peints avec de l'or et avec les meilleures couleurs ».

de Padoue était remarquable par le talent comme par l'activité. C'est alors qu'une nouvelle impulsion partie de Florence contribua à préparer l'apparition d'un des plus grands artistes de la Renaissance, d'un de ceux dont l'influence a été la plus profonde et la plus durable sur les artistes qui ont suivi : Andrea Mantegna. Cette fois-ci, ce ne fut pas un peintre, mais un sculpteur qui dirigea le mouvement : Donatello (1383-1466). Il est vrai qu'il fut accompagné d'autres artistes toscans qui étaient peintres, Paolo di Dono, plus connu sous le nom de Paolo Ucello et Cennino Cennini.



Jean de Pise. Autel de terre cuite (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).



Donatello. Le Miracle de l'Avare (Maître-autel du Santo).

CHAPITRE X

LA SCULPTURE A PADOUE

1. Avant Donatello. — 2. Donatello. La statue de Gattamelata et le maître-autel de la basilique de Saint-Antoine. — 3. Après Donatello. La chapelle du Santo. Les Lombardi, Sansovino, etc.

Avant l'arrivée de Donatello, Padoue n'avait pas eu de statuaires éminents. Nous avons cependant quelques œuvres à signaler, principalement dans la sculpture funéraire, soit pour leur valeur d'art, soit pour leur intérêt historique exceptionnel.

Une des plus anciennes est le tombeau de Costanza d'Este et de son époux Guido de Lozzo († 1265) qui après avoir contribué plus que personne à rendre la liberté à son pays en le délivrant d'Ezzelino, n'en fut pas moins en butte à la méfiance et exilé, à cause de la grande popularité que lui avait acquise son mérite, par des concitoyens ingrats lui appliquant ainsi une sorte d'ostracisme renouvelé des Grecs. Un intérêt plus grand s'attache à la pierre sépulcrale d'Elisabeth de San Giorgio, dite « la brava Bettina ». Fille d'un juriconsulte célèbre alors, Giovanni d'Andrea et femme d'un autre jurisconsulte distingué, Giovanni di San Giorgio († 1355), elle étudia à fond « pour son agrément » les Pandectes et les Décrétales et était assez savante en droit civil et en droit canon pour suppléer, le cas

échéant, son époux dans son cours, exposant en langue latine avec une rare facilité les questions les plus abstruses devant les étudiants enthousiasmés.

Il y a plus de mérite artistique dans le sarcophage du professeur de droit Rainieri degli Arsendi de Forli, mort à Padoue en 1358. Selvatico pense que cet ouvrage provient de l'atelier vénitien de Jacobello et Pietro Paolo dalle Massegne.

Le monument de Frédéric Lavellongo, condottiere Brescian au service de François Carrare, mort en 1373, ne lui est pas supérieur, mais il est plus important. Le sarcophage appliqué contre le mur est surmonté d'une arcade dont le fond porte une peinture dans le style de Jacopo d'Avanzi : une Vierge entourée de Saints.

Les œuvres que nous venons de citer sont dans la basilique Saint-Antoine ou ses dépendances. A Sainte-Justine nous trouverons une tombe rectangulaire d'heureuses proportions, portée sur quatre colonnettes et un pilier central formé de quatre anges. Elle date de 1316 et passe pour contenir des reliques de l'évangéliste saint Luc.

Au Palais épiscopal deux demi-figures en haut-relief, datant de la première construction de l'édifice, c'est-à-dire du début du XIV[e] siècle, représentent l'empereur Henri IV et sa première épouse l'italienne Berta. On peut s'étonner de voir ainsi la figure de cet adversaire de la papauté dans cette habitation ecclésiastique ; mais Henri IV qui avait séjourné dans la ville avait trouvé un appui dans son clergé, fauteur de l'antipape Clément III et Berta, par sa bonne grâce et sa charité, y avait laissé de profonds souvenirs attestés par plus d'une tradition populaire.

Aux Eremitani se voient les plus remarquables des sculptures du XIV[e] siècle à Padoue, les tombeaux d'Ubertino III (✝ 1345) et de Jacopo de Carrare (✝ 1350) échappés à l'absurde destruction de la basilique S. Agostino en 1819. Jacopo s'était emparé du pouvoir par l'assassinat de son cousin Mastino, crime aggravé par toutes sortes de perfidies. Mais une fois son ambition satisfaite, il montra dans son gouvernement non seulement de grands talents, mais de grandes vertus. Il mérita l'amitié fidèle de Pétrarque qui composa l'épitaphe qu'on lit sur son tombeau, et, lorsqu'il fut assassiné à son tour, sa mort fut un malheur public.

Dès cette époque, les artistes de la ville sainte de Padoue étaient fort occupés à fabriquer des reliquaires avec une activité qui devait croître encore au siècle suivant. On peut voir au trésor du Santo des pièces fort précieuses. Le plus important monument de l'orfèvrerie religieuse à Padoue est la gigantesque châsse de la cathédrale, remarquable par l'heu-

reuse disposition de l'ensemble, comme par l'élégance et la finesse des détails. Pietro di Padova qui en avait donné le plan, ne l'avait pas encore achevée lorsqu'il mourut en 1440. Elle fut terminée par Bartolomeo di Bologna qui avait déjà fait ses preuves au Santo.

Pendant que Bartolomeo travaillait encore à ce reliquaire, Donatello était arrivé à Padoue.



Tombeau de Jacques II de Carrare (Aux Eremitani)

Donatello fut appelé à Padoue en 1444 par la famille de Gattamelata qui voulait élever un monument au célèbre condottiere mort depuis peu (1443). Il était alors en possession de tout son génie. Sa force, qui risquait de dégénérer en violence et en brutalité, dirigée maintenant par une science sûre d'elle-même, s'appliquait à des sujets divers avec une incomparable autorité. Son réalisme toujours aussi expressif acquérait une compréhension plus large, moins exclusive des choses, et, quoique sa préférence le portât du côté de l'énergie, il savait aussi reconnaître la grâce dans la nature et la rendre avec la même supériorité. Il n'avait pas à s'inquiéter de la grâce pour la statue équestre d'un condottiere. Mais il y a mis une majesté calme, un équilibre tranquille de lignes qui rappelle la sculpture antique dont la sculpture florentine a tiré grand profit sans doute, quoiqu'il faille reconnaître qu'elle correspond à une conception d'art différente : Michel-Ange ressemble peu à Phidias. L'imitation de l'antiquité est directe pour le cheval qui est presque la reproduction d'un des fameux chevaux de Saint-Marc transportés de Constantinople à Venise lors de la qua-

trième croisade (1204). Tout le monument a quelque chose d'austère. Dans le piédestal en pierre brune s'encadre deux bas-reliefs de marbre avec des anges portant l'écusson du guerrier, bas-reliefs qui semblent fermer les portes d'un sépulcre [1].



Donatello. Monument d'Erasme de Narni dit Gattamelata.

La statue équestre d'Erasme de Narni dit Gattamelata, général en chef des armées de Venise de 1438 à 1441, marque une date dans l'histoire de la sculpture et pour l'art et pour la technique. C'était la première fois depuis l'antiquité qu'on tentait de fondre une statue de bronze de grandes dimensions, une statue équestre. Cette opération présente encore aujourd'hui de grandes difficultés. Donatello dut faire de longues études et se livrer à de nombreux essais. Alors on ne distinguait pas le fondeur du sculpteur, pas plus que l'ingénieur de l'architecte, et l'artiste, comme un bon ouvrier, devait se montrer capable de faire tout ce qui concerne son état. Quant à la valeur esthétique du monument, cette première en date des grandes statues équestres des temps modernes est restée un chef-d'œuvre. Il est difficile de mieux rendre la puissance morale du chef jointe à la force du soldat, l'autorité

1. Les originaux que le temps avait fort dégradés et qui risquaient de se perdre ont été placés dans le couloir qui sépare le premier et le second cloître du Santo et ont été remplacés par des copies.

du grand capitaine et la maîtrise du cavalier. Il ne faut pas cependant exagérer la part créatrice de Donatello à cet égard. Les tombeaux de marbre des Scaligers à Vérone montrent, dans des dimensions plus petites et dans d'autres procédés, que l'on savait déjà dresser des statues équestres et faire sentir l'union intime de la volonté de l'homme avec la force du cheval qu'elle domine.

Donatello resta à Padoue plusieurs années (1444-1454). La fonte et la ciselure ne furent achevées et la statue mise en place qu'en 1453. Mais ces occupations ne prenaient pas tout son temps. Un concours ayant été



Donatello. Le Miracle de la Mule (Maître-autel du Santo).

ouvert pour le maître-autel du Santo, Donatello n'eut pas de peine à l'emporter sur ses rivaux. Donatello exécuta ce nouveau travail de 1444 à 1449 en se faisant aider de nombreux élèves et praticiens, Niccolo, Giovanni da Pisa, Urbano da Cortona, Antonio di Cellino da Pisa, Francesco del Valente, etc. Toutes ces sculptures sauf un seul des bas-reliefs, sont en bronze. Cet autel, qui est peut-être le chef-d'œuvre du plus grand sculpteur florentin avec Michel-Ange, parut presque barbare et en tout cas trop pauvre, lorsque la décadence du goût eût amené le triomphe du style baroque et on en commanda un autre à Girolamo Campagna (1576).

Heureusement, si l'œuvre de Donatello avait été disloquée et dispersée, elle n'avait pas été détruite. M. Camille Boito put, en étudiant les documents, reconstituer l'ancien autel. La reconstitution de M. Boito a donné prise à plus d'une objection et amené des controverses. M. de Man-

dach[1] pense par exemple que les grands bas-reliefs étaient tous les quatre sur la façade de l'autel en deux étages, un peu en retrait l'un de l'autre. Il en donne une raison ingénieuse. Dans deux de ces bas-reliefs, le *Miracle de la mule* et le *Miracle de l'enfant*, le point de vue perspectif est bien au centre de la composition. Mais dans les deux autres que M. Boito a placés au revers de l'autel, le *Miracle de la Jambe* et le *Miracle de l'Avare*, le point de vue se trouve au milieu de la base. On ne peut croire que ce soit un effet du hasard ; car on sait combien à cette date les artistes étaient soucieux de la perspective qui avait tout l'attrait d'une nouveauté. Il est donc légitime d'en conclure que ces deux bas-reliefs devaient être vus de bas en haut et placés au-dessus des deux autres. Quoi qu'il en soit la disposition adoptée par M. Boito est satisfaisante à l'œil, et venge Donatello de ce vandalisme de la mode (le plus dangereux de tous) dont il a été victime.



Donatello. Saint Louis, évêque de Toulouse, et saint Prodoscime (Maître-autel du Santo).

Ces bas-reliefs comptent parmi les œuvres capitales de la Renaissance et Burchkardt va jusqu'à dire : « La clarté et la variété des groupes et des caractères, la richesse et la fantaisie de l'invention, la puissance dra-

1. Voyez C. de Mandach, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, in-4°. Paris, 1899. Laurens, éditeur. — C. Boito. *L'Altare di Donatello... nella basilica Antoniana di Padova*, in-folio, Milan 1897. Hœpli, éditeur.

matique des scènes, se trouvent ainsi réunies plus que dans toute autre œuvre du maître, plus que dans toute autre œuvre plastique de la Renaissance ». Ils tombent cependant dans le défaut (commun à la plupart des bas-reliefs de ce temps) d'être sortis des conditions normales de la sculpture et d'avoir trop voulu rivaliser avec la peinture.

Ces magnifiques compositions ne sont qu'une partie de cet autel qui comprend en outre six statues de saints, une Vierge avec l'enfant Jésus derrière laquelle se dresse un grand crucifix, trois bas-reliefs représentant le Christ au tombeau (dont l'un en marbre derrière l'autel), douze figures d'anges jouant de divers instruments[1] et les animaux symboliques des quatre évangélistes. Ces quatre derniers panneaux, quoique secondaires et exécutés très probablement par des élèves, sont vraiment curieux par leur caractère fantastique et terrible. L'aigle, de caractère héraldique dont les ailes semblent des bras et les pattes des jambes, a l'air d'une espèce de singe couvert de plumes, aux yeux furibonds et dont le nez serait remplacé par un bec exceptionnellement crochu. Le taureau est une brute féroce aux yeux fixes. Le lion a la figure plissée, la physionomie cruelle, rusée et méfiante d'un vieux tyran. L'ange au contraire, tout petit, tout jeunet, l'air doux, les yeux baissés, paraît bien dépaysé en pareille compagnie.



Donatello. Le taureau, symbole de l'évangéliste saint Luc (Maître-autel du Santo).

Après le départ de Donatello, son influence continua assez longtemps à prédominer dans la sculpture padouane. Les tombeaux des Gattemelata

1. Ces anges musiciens sont intéressants à comparer avec les bas-reliefs que Donatello a faits pour la « cantoria » de Florence, conservée au Musée de la Cathédrale.

dont il avait donné les plans n'étaient pas terminés quand il quitta la ville. Le monument du jeune guerrier Giovanni Antonio de Narni, fils du condottiere, est simple et touchant et, quoique achevé seulement en 1456, porte bien l'empreinte du maître qui en avait sans doute donné le modèle. Les deux anges du soubassement rappellent de fort près les anges du maître-autel du Santo. On attribue cette œuvre à Bellano ou Vellano, son meilleur élève padouan. Bellano, réduit à ses seules forces, a fait d'ailleurs dans la même église un autre tombeau très remarquable, celui du jurisconsulte Antonio Roselli (+ 1468). La figure funèbre est placée sous une arcade à pilastres corinthiens : l'imitation directe de l'antiquité classique a fait des progrès. Cette arcade est elle-même encadrée de magnifiques guirlandes de feuilles, de fleurs et de fruits dans le goût de celles que Mantegna mettait vers ce même temps à la mode dans la peinture. Bellano travailla ensuite à la décoration en marbre de la sacristie[1] (1469-1472). Enfin il exécuta (1484-1488) dix des douze bas-reliefs qui ornent la clôture du chœur et s'y montra très inférieur à André Briosco dit Riccio, Rizzo ou Crispo (le frisé, le crêpu) qui a représenté sur les deux autres *Judith et Holopherne* et *David dansant devant l'Arche*. Pour ce dernier sujet, Briosco[2] semble avoir voulu reconstituer un des bas-reliefs que Dante a vus dans le Purgatoire.

« Là sur le marbre étaient représentés le char et les bœufs traînant l'arche sainte, si redoutée de quiconque veut remplir un office que Dieu ne lui a pas commis. En avant se voyaient quantité de gens et cette troupe divisée en sept chœurs faisait dire à deux de mes sens : « Oui, elle chante. Non, elle ne chante pas. » De même devant la fumée de l'encens si bien représentée mes yeux et mon odorat étaient en désaccord sur le oui et sur le non. La robe relevée et dansant, l'humble psalmite précédait le vase bénit : en ce moment il était plus et moins qu'un roi. Michal le contemplait de l'air d'une femme dédaigneuse et mécontente[3]. »

Mais ce qu'on va voir surtout d'Andréa Riccio au Santo, c'est son

1. Il y a représenté, entre autres, *Le Miracle de la mule* et montré à ses dépens le danger qu'il y avait à s'attaquer à un sujet déjà traité par Donatello et cela dans la même église, ce qui rend la comparaison trop facile. Il est vrai que ce bas-relief n'avait pas été fait probablement pour la place qu'il occupe aujourd'hui. D'après M. de Mandach, l'absence de ce miracle populaire dans la décoration de la chapelle du Santo, tandis qu'on y voit les trois autres miracles traités par Donatello, ferait supposer que l'œuvre de Bellano se trouvait primitivement sur l'ancien autel de cette chapelle.

2. Il faut éviter de confondre notre Andrea Briosco (1470-1532) avec les frères Antonio et Pietro Bregno, à peu près ses contemporains, qui reçurent également le surnom de Riccio ou de Crispo.

3. Dante, *Purgatoire*, chant X, vers 55-68.

magnifique candélabre de bronze de $3^m,92$ de haut porté sur un piédestal de $1^m,44$. Les motifs païens et chrétiens, centaures, sirènes, griffons, anges, figures pieuses s'y mêlent avec une grande richesse; c'est un des chefs-d'œuvre de l'art décoratif italien. L'artiste y travailla huit ans (1507-1516) et reçut pour sa peine 3720 livres vénitiennes, ce qui correspondait environ à 20000 francs de nos jours.



Ecole de Donatello. Tombeau de Giovanni-Antonio de Narni, fils de Gattamelata (Basilique Saint-Antoine).

Nous avons vu que Brioscco a fait le plan de la chapelle dédiée spécialement à saint Antoine dans sa basilique. Dans cette chapelle dominent les proportions simples de la Renaissance devenue de plus en plus classique. Elle est à elle seule comme une petite église dans la grande et sert de pendant à la chapelle Saint-Félix qui lui fait face; mais ici le plein cintre a remplacé l'ogive. Sur les tympans se voient les médaillons en haut-relief des évangélistes par G. Minello, Savero da Ravenna, Giac. Colonna, Seb. da Lugano. Au-dessus dans des niches en coquille, cinq statues de saints. Tout cela est en marbres magnifiques.

L'intérieur est décoré de neuf compositions en haut-relief dont l'ensemble, malgré les réserves à faire, constitue une des œuvres les plus considérables et les plus significatives de l'art italien, non plus à l'époque

héroïque où il fallait conquérir les formes et les principes, mais lorsque l'école suit plus tranquillement une voie déjà ouverte et plus d'une fois parcourue. La chapelle du Santo est pour la sculpture du nord de l'Italie, ce que la Casa de Loreto est à la même époque pour l'Italie centrale.


Bartolom. Bellano ou Vellano. Tombeau d'A. Roselli, au Santo.

L'étude approfondie de ces bas-reliefs a été faite par M. de Mandach [1]. Nous en parlerons plus sommairement. Mais on ne peut mieux faire que de le suivre.

Malgré les profonds souvenirs et les admirables modèles que Donatello avait laissés à Padoue, on constate que son influence a brusquement cessé au commencement du XVI[e] siècle et l'opposition est complète entre les sculptures de l'autel du Santo et celles du maître-autel voisin, œuvre du grand Florentin. C'est à peine si on y retrouve la trace de ses enseignements dans quelques détails : une figure isolée, un geste; et cette imitation est plutôt un signe de déférence pour le maître qu'un retour à sa manière.

Ces divergences ont aussi d'autres causes. Elles tiennent à la différence des matières employées, le marbre au lieu du bronze ; à la dimension des figures, presque de grandeur naturelle ; à la nature du travail imposé.

1. De Mandach. *Op. cit.* IV[e] partie, chapitre III, p. 250-313.

le haut-relief. Quoi qu'il en soit, ces divergences sont frappantes.

Ici la composition est restreinte à un petit nombre de personnages nécessaires. La foule n'y apparait point. On ne lutte pas avec la peinture. Le sculpteur ne veut être que sculpteur. L'aspect est équilibré et tranquille. Les formes plus simples, les draperies majestueuses et larges, s'inspirent parfois jusqu'à la copie, des statues antiques qu'on recherche avec une passion qu'entretiennent de nombreuses découvertes. L'oubli de Donatello se manifeste déjà pleinement dans le premier en date de ces bas-reliefs : *Le Miracle de l'enfant*, par Antonio Lombardo (1505). La composition est vraiment belle, harmonieuse et claire. Sans être passionnée, elle est touchante et vivante. Mais rien n'y rappelle la fougue et l'énergie de l'auteur du Gattamelata. La figure de la mère semble imitée de la *Junon Ludovisi*, la femme de droite de la *Pudicitia* du Vatican. Des bas-reliefs postérieurs présenteront des figures plus dramatiques où l'on retrouvera, par exemple, dans l'importance donnée à la bouche pour l'expression de la douleur, le souvenir du *Laocoon* dont la découverte récente (1506) avait produit une émotion extraordinaire. Dans le bas-relief du Dentone, on retrouve la femme gauloise tuée par son époux de la villa Ludovisi. Ailleurs, telle figure rappellera l'Apollon du Belvédère. Sansovino pense à Raphaël dans le groupe central de la *Résurrection d'une femme noyée*. Plus tard l'influence du Tintoret sera visible dans le dernier en date des bas-reliefs, *Saint Antoine ressuscitant un mort* où l'on retrouvera le souvenir direct du *Miracle de saint Marc* aussi bien à gauche dans la figure assise du juge qu'à droite dans la femme donnant la main à un petit enfant. Là même, à côté du Tintoret si peu classique, l'antiquité gréco-romane n'est pas oubliée et le visage du ressuscité fait penser à l'*Alexandre mourant*.



Andrea Riccio.
Candélabre de bronze, au Santo.

Mais ces influences diverses n'empêchent pas la série de ces neuf bas-

reliefs de présenter une grande unité. Le mérite doit être d'autant plus à signaler que, commencé en 1500, le travail ne fut achevé qu'en 1577. Cette unité s'explique par le goût intelligent et éclairé des artistes qui se sont succédé dans leur exécution et aussi par ce fait qu'ils étaient plus ou moins les disciples les uns des autres et conservaient un souvenir respectueux de leurs maîtres. Mais cela tient surtout à la précision du programme et à la fermeté comme à la compétence de la commission déléguée pour décider de l'acceptation des travaux. Elle n'était pas tendre,



Antonio Lombardo. Le Miracle de l'Enfant (Chapelle del Santo).

cette commission, pour les artistes qui lui paraissaient insuffisants ou négligents. On le vit notamment lorsque Antonio Minelli soumit à son jugement le bas-relief qu'il venait d'achever sur l'*Entrée de saint Antoine dans l'ordre des Franciscains*. Ce bas-relief est le plus faible de la série. On peut lui reprocher une composition sans cohésion et sans caractère où sont juxtaposées des copies fragmentaires d'Antonio Lombardo. Les délégués ne s'y trompèrent pas. Ils offrirent à l'artiste une soixantaine de ducats pour une œuvre fort maladroite, *satis inepte exculptam* (on ne ménageait pas les termes) : ajoutant, que, s'il ne s'en contentait pas, il devait restituer un bloc de marbre semblable à celui qui lui avait été confié ainsi que les sommes qui lui avaient été avancées. En ce cas il pourrait, bien entendu, reprendre son œuvre pour en faire ce que bon lui semblerait.

Pour comprendre tout l'intérêt de ces sculptures il est nécessaire de les étudier non dans l'ordre où elles sont placées dans le sanctuaire, mais dans l'ordre chronologique de leur exécution. Nous les citons ici dans cet ordre, en ajoutant aux réflexions qui précèdent quelques remarques qui n'ont pu trouver place plus haut :

1°. Antonio Lombardo. *Miracle de l'enfant* nouveau-né qui nomme son père. C'est une des rares œuvres qu'Antonio Lombardo ait signée. Commandée en 1500 elle fut achevée en 1505. Elle est d'un sentiment



Tullio Lombardo. Le Miracle de la Jambe (Chapelle del Santo).

vraiment grec. La femme de droite, fort belle figure drapée tenant un enfant par la main, a été probablement ajoutée après coup pour remplir un vide. Nécessaire à l'équilibre sculptural de la composition, elle ne se rattache en rien au sujet ;

2°. Antonio Minelli ou Minello deï Bardi. *Entrée de saint Antoine dans l'ordre des Franciscains* (1512). On en a déjà parlé ;

3° et 4°. Tullio Lombardo ne livra qu'en 1515 *le Miracle de la Jambe* et *le Miracle de l'Avare* dont il avait reçu la commande en 1500 et 1501. Le miracle de la Jambe a sans doute été exécuté le premier. On y trouve la trace de l'influence du Laocoon ;

5°. Entre temps Giovanni da Padova, dit il Dentone, terminait en 1520 *la Femme maltraitée par son mari*. La partie de droite est mouvementée et dramatique. A gauche un groupe de trois femmes représente un autre sujet : le résultat du miracle du saint, la femme guérie de ses

blessures et accompagnée de sa mère. Ce groupe n'est lié à l'autre scène que par la convenance artistique des lignes. Il n'est pas rare et cela jusqu'aux approches du XVII[e] siècle de voir reproduits dans un même cadre les épisodes différents d'une même histoire, non dans des compartiments distincts, mais dans l'harmonie d'une composition esthétiquement une [1]. Ici le groupe des trois femmes est d'un autre style et d'une autre exécution. M. de Mandach l'attribue avec une grande vraisemblance à Sansovino.

6°. *Le Miracle du verre* est dû à la collaboration de Giovanni Maria da Padova, dit Mosca, et de Paolo Stella, 1520-1529. Il semble, dit Man-



Jacopo Sansovino. La Résurrection de la Suicidée (Chapelle del Santo).

dach, que les deux figures de gauche sont de Stella. En tout cas le point de raccordement des deux parties de l'œuvre est indiqué par la longueur exagérée du bras gauche du jeune homme.

7°. L'histoire du bas-relief représentant la *Résurrection de l'enfant noyé* est assez compliquée. Commandé au sculpteur J.-B. deï Brioni de Venise en 1502, il n'était pas même commencé en 1520. Les Padouans perdirent patience et s'adressèrent à Antonio Minelli. Mais celui-ci, troublé sans doute par le souvenir de ce qui lui était arrivé précédemment, n'avançait guère. J.-B. Sansovino, appelé à le remplacer, traina aussi l'ouvrage en longueur, ne le termina qu'en 1534 et refusa de le signer.

8°. Sansovino paraît au contraire avoir été très fier de la *Résurrection*

1. Par exemple l'*Enlèvement d'Europe* de Paul Véronèse au Palais Ducal de Venise.

d'une femme noyée, qu'il signe bien ostensiblement au centre de la composition, au-dessous du corps de la morte : *Jacobus Sansovinus sculp. et architec. Florent. F.* Il s'en occupa vingt-sept ans (1536-1563). La scène est un peu froide, mais elle mérite l'admiration par l'heureuse disposition du sujet, la science du groupement, et l'habileté dans la mise en perspective (groupe des cinq femmes au centre).

Le 9ᵉ bas relief, *Saint Antoine ressuscitant un mort*, fut commencé par Danese Cattaneo et continué avec un soin pieux par son élève Girolamo Campagna (1554-1577). Le profil au fond à droite, ressemblant à un médaillon, serait le portrait de Cattaneo par Campagna[1].

Des candélabres d'argent massif fondus en 1673 et 1683 sont portés par deux anges en marbre de Carrare. Celui de gauche a été sculpté par Filippo Parodi (1699) ; celui de droite par Orazio Marinali (1710).

Le Génois Filippo Parodi a eu la principale part dans la chapelle du trésor, dont il donna le plan en 1689. Avec lui y travaillèrent (1690-1692) les sculpteurs ornemanistes vénitiens Giovanni et Griaziozo Grassi et le stucateur de Lugano, Pietro Roncajolo. Plus tard (1716) nous trouverions Adolfe Gab d'Augusta 1716, Andrea Barci (1744) et Angelo Scarabello. Ces dernières œuvres sont de style baroque ainsi que le luxueux monument, par Giusto Lecourt, de Caterino Cornaro (✝ 1674), *Dalmatiæ dein Cretæ cum summa potestate legatus*. Il ne vaut pas le tombeau de Contarini (1553) par Alexandre Vittoria, quoiqu'on y voie poindre les mêmes défauts. Le tombeau contemporain de l'illustre cardinal Pierre Bembo est au contraire un modèle d'élégante simplicité et fait honneur à l'architecte San Micheli comme au sculpteur Cataneo.

En dehors du Santo nous aurions peu de chose à signaler en sculpture depuis le temps de Donatello. Aux Eremitani rappelons l'autel en terre cuite de la chapelle Saint-Jacques, où Giovanni da Pisa se montre un excellent élève de Donatello, les deux autels de pierre peinte (avec figures de terre cuite) de Giovanni Minello dei Bardi et le tombeau que le jurisconsulte Benavides se fit élever de son vivant par le Florentin Bartolomeo Ammanati (1546). Cette austère prévision de son dernier jour ne hâta pas sa mort, car il ne mourut que trente-six ans plus tard en 1582. Ammanati (1511-1597) est l'auteur des statues de Jupiter et d'Apollon au palais Corinaldi. A Sainte-Justine nous trouvons une *Pietà* fastueuse de Filippo Parodi (fin du XVIIᵉ siècle). Mais malgré le talent qu'on trouve encore dans cette œuvre, qu'on est loin de Donatello !

1. Sur l'absence du *Miracle de la Mule*, voir ci-dessus p. 68, note 1.



Squarcione. Retable (Musée).

CHAPITRE XI

LA PEINTURE A PADOUE. SECONDE ÉPOQUE

L'École de Squarcione. — Mantegna. — Les Eremitani.

L'influence de Donatello à Padoue fut non moins grande sur la peinture que sur la sculpture, preuve et du génie de Donatello et de l'intelligence éveillée comme de la largeur de jugement des peintres padouans. D'ailleurs des peintres toscans avaient accompagné ou suivi Donatello à Padoue et leurs confrères des bords de l'Adige n'avaient pas négligé de s'instruire aussi auprès d'eux.

Paolo Ucello pendant son séjour à Padoue, avait exécuté au palais Vitaliani, dans ce camaïeu vert qui était son procédé préféré [1], des figures

1. Comparer ses peintures au cloître de l'église Sainte-Marie-Nouvelle à Florence, qui en a reçu le nom de *Chiostro verde*.

de géants à un florin pièce que Mantegna admirait beaucoup. Uccello contribua à donner à Mantegna la science et le goût de la perspective dans laquelle il voyait « la plus douce des choses », comme Donatello contribua à élargir chez lui le sentiment de la forme et à donner à sa facture plus d'autorité. Mais si Mantegna doit à l'influence du Florentin Donatello,



Nicolo Pizzolo. Saint Augustin (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

dont il ne fut d'ailleurs jamais l'élève, l'achèvement de son talent et le développement de son génie, c'est le Padouan Francesco Squarcione qui a formé ce talent et qui a présidé à l'éclosion de ce génie.

Singulière destinée que celle de ce Squarcione qui, — passionné dès l'enfance pour l'art et ayant pu s'adonner tout entier à sa passion, puisque ses parents ne s'y opposaient pas et qu'il avait quelque fortune, — a cependant si peu produit et qui doit sa place dans l'histoire de la peinture (et elle est considérable) non à ses tableaux, mais à son influence, de telle sorte que les caractères de son art sont moins déterminés par ses propres

œuvres que par la marque qu'il a imprimée sur celles de ses disciples. Cela suffit pour justifier le nom de « père des peintres » que les contemporains donnèrent à ce professeur exceptionnel qui forma plus de cent trente-sept élèves. Mais vraiment, lorsqu'on a sous les yeux le seul de ses tableaux authentiques qui soit conservé en Italie (on n'en connaît qu'un autre au musée de Berlin), il vaudrait mieux pour lui qu'on sût seulement qu'il fut le maître de Mantegna [1].

Le tableau donné au Musée de Padoue par le comte Niccolo de Lazzara est divisé en cinq compartiments d'une ornementation de style gothique flamboyant, contenant chacun la figure isolée d'un saint se détachant sur fond d'or [2]. On peut y reconnaître avant tout la volonté qu'il devait mettre au service de son enseignement, une insistance dans l'accentuation réaliste des lignes énergiques jusqu'à la violence. Mais c'est sec, étriqué ; on dirait presque, avec une science supérieure, un tableau des anciennes écoles allemandes du Rhin et le premier aspect en est franchement archaïque. On n'y trouve rien qui rappelle l'antiquité classique, surtout la Grèce.

C'est cependant Squarcione qui a donné à Mantegna son goût de l'antiquité. Mantegna en est tout imprégné : il le montre, il l'affiche même. Il ne se contente pas de s'en inspirer dans ses tableaux, il est un érudit, un collectionneur ; on le consulte sur des questions d'archéologie et Felice Feliciano lui dédie son recueil d'Inscriptions grecques. Cependant, dans sa manière, Mantegna, non plus que son maître, n'a rien de grec. Ce serait plutôt un Étrusque qui, ainsi que les anciens Étrusques, a pris contact avec les Grecs, a profité de leurs exemples, mais a conservé un esprit fort différent. Les Vénètes avaient reçu leur civilisation des Tyrrhéniens et on pourrait voir là une sorte d'atavisme. En tout cas, la

1. Squarcione n'a jamais été mieux jugé que dans l'ouvrage latin que Bernardino Scardeone écrivait au XVIe siècle sur « l'Antiquité de Padoue et ses citoyens illustres ». « C'était, disait-il, un homme de grand jugement dans l'art de la peinture, mais de peu de pratique. Il avait réuni dans sa maison un grand nombre de statues et de tableaux avec lesquels il forma le talent de Mantegna et de ses condisciples, bien plus que par de nouveaux modèles faits par lui pour les offrir à leur imitation. Il n'en eut pas moins un grand nom et sa réputation était telle que l'empereur Frédéric III à son passage à Padoue le fit venir et tint à s'entretenir avec lui. Saint Bernardin (il s'agit de saint Bernardin de Sienne), plusieurs princes et cardinaux vinrent lui rendre visite. Il était un des rares artistes qui eussent voyagé en Grèce et il en avait rapporté de nombreux souvenirs et de nombreux dessins qu'il faisait servir à son enseignement. » Ce voyage en Grèce devait lui donner, à l'époque de la Renaissance, un prestige exceptionnel. Ajoutons-y une force de volonté peu commune et un caractère très autoritaire.

2. Saint Jérôme au centre, à droite saint Jean-Baptiste et sainte Lucie, à gauche saint Antoine abbé, et sainte Justine.

manière de Mantegna rappelle davantage l'*Orateur étrusque* de Florence, que les Apollons du Vatican.

A la différence de Giotto qui est heureux de mettre dans ses figures de la bonté, les personnages de Mantegna sont le plus souvent sombres



Bono da Ferrare. Saint Christophe portant l'enfant Jésus (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

ou de mauvaise humeur, conformes en cela au caractère du peintre et de son maître.

Mantegna n'en est pas moins un des fondateurs, une des bases de l'art moderne et peut être mis à cet égard à côté de Léonard de Vinci. Il représente plus spécialement la tendance savante et archéologique de la Renaissance, tandis que Léonard de Vinci en manifeste la beauté.

savante aussi, mais surtout harmonieuse et plus généralement humaine ; tous deux d'ailleurs souverainement expressifs.

Cette érudition et le caractère spécialement savant de la peinture de Mantegna peut surprendre si l'on songe à son humble origine. Fils de



Ansuino da Forli. La Prédication de saint Christophe (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

paysans comme Giotto, il gardait des moutons, lorsque Squarcione le remarqua et fut si vivement frappé de ses dispositions qu'il ne se contenta pas de le prendre pour élève, mais qu'il l'adopta [1].

1. Il semble aujourd'hui prouvé que Mantegna (1431-1506) naquit, non à Padoue, mais à Vicence. Néanmoins, c'est bien à Padoue, où il fut conduit tout jeune qu'appartient sa formation intellectuelle et morale et cette ville peut le revendiquer pour un de ses enfants.

Mantegna avait à peine dix ans que Squarcione le faisait inscrire (1441) sur le rôle *della Fraglia dei Pittori et coffanori* (décorateurs des *cassoni* ou coffres de mariage), en lui donnant le titre de fils : *Andrea*



Andrea Mantegna. Jugement de saint Jacques (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

fiulo (*figliulo*) *di Mess'er Francesco Squarzon.* Les règlements de la corporation étaient sévères, l'apprentissage était, au minimum, de trois ans et le contrat devait être passé devant notaire [1].

A peine adolescent, Mantegna était déjà considéré comme un maitre.

1. Sur Mantegna, voir les ouvrages spéciaux de Ch. Yriarte, Thode, Kristeller, la *Renaissance* d'Eug. Muntz, les études de P. Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts.*

En 1448 il était chargé de peindre pour l'église Sainte-Sophie un tableau d'autel où en signant il faisait remarquer avec un juste orgueil qu'il n'avait que dix-sept ans lorsqu'il l'exécutait. Ce tableau, peint sur toile, est aujourd'hui perdu ; mais nous avons d'autres œuvres de peu postérieures : *Saint Bernardin et saint Antoine adorant le monogramme du Christ* au portail du Santo et surtout un tableau exécuté pour l'église Sainte-Justine de Padoue et qui se trouve aujourd'hui au Musée Brera à Milan. Le premier aspect en est encore archaïque, figures assez raides, isolées dans des compartiments à fond d'or ; mais déjà la maîtrise est grande. On est frappé, au premier coup d'œil, de la personnalité des types, de la correction et de l'énergie du dessin, de l'habileté et de la précision prodigieuse du pinceau qui s'affirme aussi bien dans les têtes que dans les accessoires. Ces accessoires, l'artiste semble s'être amusé à les peindre rien que pour montrer sa virtuosité (les nèfles ouvertes, le vase que tient S. Prodoscimo et les pierres précieuses de sa mitre) et il pourrait rivaliser à cet égard avec les spécialistes hollandais, tels que David de Hem. Au milieu de ces figures assez rébarbatives ou du moins fort austères, la grâce apparaît aussi dans la personne de sainte Justine, type que l'on retrouvera dans sa sainte Euphrosyne de Naples. La grâce est rare dans Mantegna, mais, s'il la néglige généralement, ce n'est pas par impuissance à la rendre.

Il travaillait encore à cette œuvre lorsque Squarcione son maître fut chargé de la décoration de la chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani. Cette chapelle appartenait à la famille des Ovetari et un personnage de cette famille avait chargé (en 1443) son héritier de dépenser 700 ducats d'or pour l'orner de peintures. Squarcione aimait mieux et pour cause diriger qu'exécuter. Il rassembla autour de lui ses meilleurs élèves padouans et étrangers et il ne paraît pas qu'il ait mis lui-même la main à ces travaux. Il eut recours à Mario Zoppo, Ansuino da Forli, Dario da Trevigi (Trévise), Bono de Ferrare, Nicolo Pizzolo, et Andrea Mantegna. Nicolo Pizzolo a peint les figures d'enfant (*putti*) soutenant des guirlandes qui ornent la voûte. Il a peint aussi la figure de Dieu le père et des quatre saints de la voûte de l'abside (la plus intéressante est *saint Augustin* regardant si sa plume est bien taillée). La grande peinture de l'autel, *La Vierge entourée d'anges*, encadrée d'une grande arcade antique, est son œuvre capitale et une des meilleures de l'école. On a même attribué à Mantegna le groupe des apôtres, qui d'ailleurs n'éclipse pas, par la comparaison, le reste du tableau. Cette attribution est plausible, car Nicolo Pizzolo laissa probablement son œuvre inachevée. Il

périt tragiquement en pleine jeunesse : on le trouva un matin assassiné dans la rue. Cet événement n'étonna personne. C'était un bretteur décidé et on lui savait beaucoup d'ennemis[1].

Les peintures de Pizzolo, ainsi que celles dont il nous reste à parler, sont d'un style analogue qui manifeste l'autorité admise par tous du



Andrea Mantegna. Saint Jacques marchant au supplice (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

Squarcione. On suppose que Marco Zoppo a peint *Saint Jacques guérissant les estropiés* et *Saint Jacques devant le roi*. On sait que Bono de Ferrare a représenté *Saint Christophe et l'Enfant Jésus*. Ansuino da Forli *la Prédication de saint Christophe*. Mais n'y eût-il aucune tradition sur ce point la supériorité distingue facilement, malgré ces rivalités redoutables, ce qui appartient à Mantegna.

1. Les critiques tendent à relever aujourd'hui la renommée de Pizzolo. Certains lui attribuent aux Eremitani la *Tentation* et la *Vocation* de saint Jacques et cette opinion mérite une sérieuse attention.

Mantegna commence ces peintures en 1453 à l'âge de vingt-deux ans et les poursuivra jusqu'en 1459. Son talent est dans toute sa puissance. Ce n'est pas seulement Paolo Uccello, et Donatello, c'est aussi Filippo Lippi, Jacopo Bellini, qui, passant à Padoue pendant sa jeunesse, ont apporté à ce talent si fort, mais qui risquait de rester exclusif, des éléments nouveaux. Ces nouveautés, ces impressions variées sont si bien assimilées par lui qu'il étend son domaine, en surface, sans le diminuer en profondeur, et sans que son originalité y perde ; au contraire.

M. Lafenestre a porté[1] sur la chapelle des Eremitani un jugement qui nous paraît définitif et que nous résumons ici : « Mantegna avait donc trouvé chez les grands artistes que nous venons de nommer des exemples et des conseils qui avaient achevé de lui ouvrir l'esprit et qui, sans affaiblir en lui la passion de toute l'école pour les études précises, lui donnèrent un goût plus décidé pour les compositions dramatiques et d'autre part un sentiment plus libre du style vivant. Lorsque le Squarcione vit les épisodes de la vie de saint Jacques peints par lui, *Saint Jacques baptisant Hermogène*, *Saint Jacques devant Hérode*, *Saint Jacques marchant au supplice*, *la Décollation de saint Jacques*, il déclara tout haut que c'étaient de mauvaises peintures, parce qu'elles imitaient trop les marbres antiques. Le reproche peut sembler étrange dans la bouche de Squarcione. Sans doute, dans ces peintures d'aspect si rude mais si magnifiquement encadrées, le jeune homme avait avec quelques excès d'audace employé toute sa science de perspectiviste, d'archéologue, de dessinateur, de compositeur. Pour la première fois on voyait agir dans des milieux d'architecture et de paysage merveilleusement adaptés des figures expressives d'une conception si juste et d'une exécution si nette qu'elles pouvaient en effet occuper une place définitive dans l'imagination humaine comme les plus belles statues antiques. Les vieillards en costume oriental, les enfants suspendant leurs jeux qui assistent au baptême, les soldats romains qui repoussent la foule, ceux qui entourent le tribunal d'Hérode, sans parler des acteurs principaux joignent à la précision de leurs attitudes sculpturales un aspect énergique de réalité qui les met hors de pair. »

Cependant Mantegna, sans se demander si ce n'était pas la jalousie qui avait dicté la critique du Squarcione, crut devoir en tenir compte dans son *Martyre* et ses *Funérailles de saint Christophe*. Suivant l'habitude des autres peintres de son temps, il sacrifie cette couleur locale qu'il

1. *Histoire de la Peinture italienne*, p. 290-292.

aime tant[1] et donne aux acteurs de son drame les costumes de ses contemporains. Cet anachronisme n'était pas nécessaire, mais il faut reconnaître que leur allure est plus libre, plus aisée, que la couleur est plus brillante, plus harmonieuse, que la lumière se répand plus large et plus éclatante sur les costumes aux couleurs variées, sur les marbres sculptés, sur les colonnes, comme sur les feuillages, les fleurs et les fruits. C'est en effet



Andrea Mantegna. Martyre de Saint Christophe (Chapelle Saint-Jacques et Saint-Christophe aux Eremitani).

un des traits les plus imprévus chez cet exact et puissant ciseleur de la forme humaine que ce goût pour les magnifiques guirlandes, pour les berceaux de verdure, et les treilles s'accrochant aux édifices. Il les traite

1. La préoccupation de la couleur locale, dans Mantegna, le rapprocherait de notre David. Il cherche autour de lui, pour ses prophètes des figures de vieux juifs et on sait qu'il n'en manquait pas à Padoue (v. p. 6, note 2). Il s'informe, pour habiller ses rois mages, de ce qu'on peut savoir du plus extrême Orient et les coiffe comme des Chinois. Dans son *saint Jacques marchant au supplice* il reproduit la porte antique des Gavi à Vérone, sans oublier l'inscription qui porte le nom de l'architecte.

avec un soin passionné, en leur donnant une majesté décorative dont plus d'un artiste s'est depuis souvenu. C'est là que, malgré ce que sa manière conserve de sécheresse, se développe le sentiment de l'exubérance de la vie par l'accumulation (toujours ordonnée d'ailleurs) du détail.

Malheureusement ces peintures sur saint Christophe ont beaucoup souffert. La chose est doublement regrettable pour le *Martyre du Saint* où Mantegna avait introduit un certain nombre de portraits. On y distingue assez nettement encore le Squarcione placé parmi les bourreaux, la tête casquée et rejetée en arrière avec une physionomie dure et renfrognée. Est-ce une vengeance ? On pourrait le croire... Pendant que Mantegna peignait aux Eremitani, il était en procès avec le Squarcione. Il avait osé s'adresser aux tribunaux pour faire rompre le contrat par lequel, tout jeune, il s'était lié à son maître. Il est vraisemblable que Squarcione avait abusé de son autorité et exploité outre mesure l'inexpérience du jeune Mantegna. Car les arbitres désignés par la Cour des Quarante à Venise, devant laquelle Mantegna s'était présenté le 2 janvier 1455, donnèrent gain de cause à l'élève contre le maître, considérant que Mantegna était encore mineur et sous la puissance paternelle lorsqu'il s'était engagé par ce contrat dans lequel il avait été trompé (*deceptus*) par l'autre partie. Cependant, cette supposition d'une vengeance de Mantegna perd de sa probabilité, si on remarque qu'à côté du Squarcione, Mantegna avait placé dans cette scène son propre portrait, ainsi que ceux de Palla Strozzi, Girolamo della Valle, Niccolo, l'orfèvre du pape Innocent VIII, Baldassare da Lecca, et d'autres. Ils sont aujourd'hui peu visibles. On retrouve, en quelque manière, une partie de ce que le salpêtre a détruit aux Eremitani dans un triptyque reproduisant avec des modifications trois sujets de cette célèbre décoration. Ce triptyque qui, au dire de l'Anonyme de Morelli se trouvait en 1543 dans la maison de Michel Contarini à Venise, est aujourd'hui dans la collection Édouard André.

Les peintures des Eremitani consacrèrent la renommée de Mantegna. Jacopo Bellini lui donne sa fille Nicolosia (1454) et le voilà le beau-frère des deux plus grands peintres de Venise, Giovanni et Gentile Bellini qui représentaient des tendances d'art tout à fait différentes de la sienne. Mantegna saura leur faire des emprunts, mais sans se laisser asservir. C'est lui au contraire qui fait dominer son autorité partout où il passe. Il règne comme le feront à leur tour Charles Lebrun et Louis David. Squarcione avait donné l'exemple. Le style du maître et de l'élève s'impose aux diverses industries artistiques de Padoue comme aux peintres et aux sculpteurs. On le voit nettement pour les faïences.

Il y avait des faïenciers remarquables à Padoue dès le XVe siècle. Mais ils comprirent qu'ils ne pourraient pas lutter pour la céramique d'art contre la vogue d'Urbino, Castel Durante, etc., et ne firent plus guère que de la faïence usuelle. Si quelques pièces plus importantes sortaient de leurs ateliers, elles furent attribuées, consciemment ou non à quelque faïencerie plus célèbre, ce qui en augmentait la valeur. Les céramistes de Padoue avaient cependant du mérite, si on en juge par les rares échantillons authentiques qu'on a pu recueillir.



Faïence de Padoue (Musée).

Au Musée de Padoue se voit une pièce unique en son genre représentant une Vierge entre deux saints d'après N. Pizzolo. Le procédé employé est celui de l'engobe gravé. C'était probablement l'enseigne d'un faïencier ; elle a été trouvée justement dans la rue Boccaliere où se réunissaient, comme son nom l'indique, les artisans de ce genre. Elle avait été recouverte dédaigneusement par un pilastre de bois. C'est ce qui l'a sauvée[1]. Padoue à partir du XVe s. s'adonna beaucoup à la gravure en médaille et les graveurs étendirent même leur activité au delà des bornes que la loyauté leur marquait. Au XVIIe siècle ils étaient réputés pour les plus habiles et les plus occupés des faussaires, à ce point que les mots *Padouan* ou *Padouane* en arrivèrent à signifier couramment une médaille fausse. Les Padouans n'ont pas eu le monopole de cette industrie ; mais il faut avouer qu'on n'a pas dépassé en ce genre le talent de Cavino et de Bassiano. Lorsqu'on se mêle de quelque chose, il faut le bien faire.

1. On connaît un plat de Padoue au *British Museum* (n° 1258). Il porte la date de 1504. Un autre plat de même provenance mais plus moderne (première partie du XVIIe siècle) est au Louvre (n° 598). Le Musée de Padoue contient des objets intéressants de céramique étrangère, entre autres une plaque portant un écusson, où l'on voit à la fois le croissant musulman, les fleurs de lys de France et l'aigle à deux têtes d'Allemagne.



Titien. Le Miracle de l'Enfant (Scuola del Santo).

CHAPITRE XII

LES SUCCESSEURS DE MANTEGNA

Titien et Véronèse à Padoue. — Alexandre Varotari, el Padovinano.

Mantegna quitta Padoue en 1459 pour s'établir à Mantoue. Il avait bien formé plusieurs élèves. Mais ses fils Francisco et Lodovico étaient loin de le valoir et les Véronais Bonsignori et Caroto allèrent travailler surtout dans leur patrie. Aussi l'école de Padoue perdit-elle bientôt son originalité et se rattacha-t-elle à l'école vénitienne qui, d'abord en retard sur elle, l'avait atteinte et même dépassée.

Les peintures que Titien vint faire dans les premières années du XVIe siècle à la Scuola del Santo achevèrent cette transformation. Employant ici la fresque, Titien s'y montre très inférieur aux Florentins comme aux Romains, et, chose singulière, en usant de ce procédé austère

qui demande avant tout le grand style, il en montre moins que dans ses tableaux où la séduction du pinceau a davantage sa part et peut faire tout oublier. La tentative d'*Assassinat d'un mari jaloux* est une scène d'un réalisme saisissant sans doute ; mais elle est vraiment vulgaire. Le mari



Paul Véronèse. Martyre de sainte Justine (Église Sainte-Justine)

n'est qu'un assassin et la victime est quelconque[1]. La même critique s'appliquerait moins au *Miracle de la Jambe*, et quant à l'*Enfant dis-*

1. L'attitude de la femme qui, les vêtements en désordre, cherche à parer le coup qui lui est porté a été plus d'une fois reproduite et nous étonnerions sans doute M. Jean Veber en lui disant qu'il l'a retrouvée dans un de ses tableaux du dernier salon qui n'a certes aucune prétention à la peinture religieuse ou décorative.

culpant sa mère c'est une des meilleures compositions du maître et elle réunit un sentiment ému à la belle et riche ordonnance où il excelle. On y voit un des types les plus achevés de ses belles patriciennes de la place Saint-Marc. Le Padouan Domenico Campagnola (1484-1564), tient bien sa place à côté de lui par le *Miracle de la Mule* et par la *Mort du Saint*, peinture qu'on a attribuée aussi au Vénitien Contarini. Filippo da Verona (*Entrevue de saint Antoine avec Ezzelin*, *Apparition du saint à Luca Belludi*) a conservé quelque chose de la complication et de la sécheresse des peintres antérieurs sans la sincérité de leur sentiment. En somme, ces peintures passent agréablement sous le regard, mais ne laissent pas de profond souvenir.

Cela est vrai aussi des peintures de la Scuola dei Carmini. Titien y est représenté par la *Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne* exécutée en 1511, la même année où il travaillait à la Scuola del Santo. Nous y retrouvons aussi D. Campagnola (*Nativité*, *Adoration des Mages*). Des tableaux d'un caractère plus ancien et qui témoignent encore de l'influence de Mantegna sont attribués à Girolamo del Santo ou de Padoue. Selvatico (p. 114-115) veut les restituer (et ces raisons sont fort plausibles) à Giulio Campagnola dit aussi Giulio Padovinano, père de Domenico Campagnola. Attribution fort intéressante ; car on ne connaît aucune œuvre de Giulio Campagnola, qui était mort jeune, en jouissant déjà d'une grande réputation dans son pays. On peut se faire une idée plus sûre du grand talent de Gir. del Santo, par les fresques de San Francesco et par la *Descente de Croix* du Musée.

L'église dei Carmini d'où dépend la Scuola contient des volets d'orgues peints (1584) par Dario Varotari et un des tableaux les plus estimés d'Alexandre Varotari son fils (1590-1650) dont le surnom de Padovinano montre que Padoue avait retrouvé, grâce à lui, quelque chose de sa gloire artistique. Al. Varotari fut un des meilleurs peintres de son temps. Il s'inspire à la fois des Vénitiens et des Carraches. Sans grand style et trop souvent vulgaire, mais soucieux de la composition, doué d'un pinceau solide et adroit qui sait rendre de façon remarquable, la fermeté, la souplesse et l'élasticité des chairs, il se plaît à reproduire la beauté féminine dans le complet épanouissement de la vie, dans la plénitude de ses formes. Son coloris visant à la puissance s'efforce parfois de rivaliser avec Paul Véronèse. Il avait pu l'étudier complètement sans sortir de Padoue. Car jamais Véronèse n'a uni plus de magnificence à plus de science, plus de puissance à plus d'harmonie, plus de liberté à plus de correction que dans son *Martyre de sainte Justine* au maître-autel de l'église de

ce nom[1]. A la fin du XVIIe siècle, Padoue a encore un décorateur [illegible] dans Liberi (1605-1687) qui a, à l'église Sainte-Justine, l'*Extase de sainte Gertrude*. Dans la même église nous signalerons, le tableau central de la chapelle de Saint-Benoît par Palma le jeune, la *Mission des apôtres* de Carlo Bissonio, les *Anges retirant de la mer les corps de saint Cosme et de saint Damien*, une des plus importantes compositions de Balestra, les *Funérailles de sainte Scolastique*, une des toiles les mieux composées et les plus étudiées de l'improvisateur Luca Giordano. Toutes ces œuvres, beaucoup trop vantées en leur temps, sont aujourd'hui trop oubliées. Tiepolo a des fresques au Santo. Mais sa meilleure œuvre à Padoue est le *Saint Patrice* du Museo Civico.

1. Sur Paul Véronèse, Voy. ci-dessous *Vérone*, ch. [illegible].



Giovanni Minello. Retable aux Eremitani.



Alexandre Varotari, il Padovinano. Judith (Musée).

CHAPITRE XIII

LE MUSEO CIVICO DE PADOUE

Ce Musée a été récemment placé dans un ancien couvent transformé pour cette nouvelle destination par C. Boïto. On y accède par un escalier de marbre aux belles lignes, mais un peu trop surchargé et d'un luxe disproportionné avec les salles auxquelles il conduit.

L'aménagement du Musée de Padoue fait le plus grand honneur à M. Moschetti qui a publié sur les collections qu'il dirige un magnifique ouvrage. Signalons un certain nombre d'œuvres, soit pour leur valeur exceptionnelle, soit pour leur curiosité, soit pour leur rareté. Et d'abord ce polyptyque de Squarcione dont on a parlé plus haut, œuvre rare entre toutes. A côté se trouve une peinture qui par la date et quelques traits

de la facture doit bien être rattachée aux enseignements du Squarcione, mais qui est une exception dans son école. C'est un fragment de fresque représentant *la Vierge et l'enfant Jésus* (n° 102). La Vierge a un type tout à fait original, surtout en Italie, et qui, au premier aspect, aurait



Girolamo Romanino. La Vierge sur un trône (Musée, précédemment à Sainte-Justine).

quelque chose de byzantin, figure gracile, un peu sèche même, au nez mince et un peu busqué, aux yeux légèrement relevés, avec une expression sérieuse et tendre dans un visage qui dénote aussi la finesse et l'esprit. Le geste de l'enfant qui caresse familièrement sa mère est d'un caractère touchant que Squarcione n'a certainement jamais connu et qu'on retrouverait difficilement dans Mantegna.

Nous ne reviendrons pas sur la salle qui réunit ce qu'on a pu sauver des œuvres de Guariento. Parmi les peintures archaïques, nous signalerons le *Pape sur son trône*, de Francesco dei Franceschi (n° 397) avec des ornements d'or en relief sur le costume pontifical. Le commandeur Ferd. Cavalli a donné récemment au Musée une Vierge avec un donateur, une des meilleures œuvres d'Andrea Previtali qui l'a signée : *Andreas Bgmensis* (il était de Bergame) *Joannis bellini discipulus* (1502) : elle égale la Vierge de Mansueti placée dans une salle voisine. Au même temps appartient un grand *Calvaire* de Stefano dell' Arzere et une *Descente de croix* de Girolamo del Santo (1486-1550), grand cadre de forme ogivale où la composition principale est surmontée de la figure de Dieu le père, et entourée de figures en pied (saint Benoît à gauche, sainte Justine à droite) reliées par une série de médaillons de prophètes et de saints faisant le tour de l'encadrement.



Tiepolo. Saint Patrice (Musée).

Le Crémonais Boccaccio Boccacino (1460?-1518) conserve dans sa *Vierge accompagnée de saints* un caractère assez archaïque; c'est un Pérugin plus doux, et d'un accent plus pénétrant. La tête de sainte Agathe est d'une mélancolie exquise et fait une petite moue vraiment délicieuse.

Marco Palmezzano de Forli (1456-1537), école toscane, a une *Sainte famille* et une *Madone*, qui ne vaut pas celle du Vénitien Marco Basaïti peinte vers 1510 et un de ses meilleurs tableaux.

Titien a deux portraits : un guerrier et un magistrat, tous deux à barbe blanche, d'un aspect peu commode, types caractérisés de cette aristocratie énergique et froide qui se laissa peu troubler par les questions de

sentiment. Parmi les contemporains du Titien, nous trouvons Francesco Morone (une *Vierge dans une forêt*) et Antonio Badile, le maître de Paul Véronèse (*Vierge et plusieurs saints*). Parmi ses successeurs nous citerons pour sa *Sainte Justine marchant au supplice*, Lucas Longhi († 1562) qu'il ne faut pas confondre avec Barbara Longhi (1552-1610) dont le Musée a une sainte famille ni avec Pierre Longhi (1701-1785) dont le fils



Maison de Pétrarque à Arquà.

Alexandre Longhi (1733-1813) nous montre le portrait d'un grand personnage vénitien peint dans le goût des portraitistes français du temps de Louis XV et plus particulièrement de Tocqué[1].

Pour le XVIII[e] siècle, nous avons, outre le *Saint Patrice*, de Tiepolo, des peintures d'architectures et de ruines (genre qui florissait en Italie au milieu de la décadence de l'art) par Pietro Mirandolese (1673-1721) et de grands paysages de Zaïs, fantaisies sans aucun souci du naturel, où les fabriques, les rochers, les cascades s'accumulent : ils sont intéressants

1. Le Français Antoine Pesne avait fait un assez long séjour à Venise (1707-1710) et y avait eu beaucoup de succès comme portraitiste.

par leur valeur décorative et ils feraient de bons modèles de papier peint. Nous revenons au XVIIe siècle avec Padovinano qui est représenté par trois de ses meilleures œuvres, *Judith*, *La femme de Putiphar*, une *Vénitienne à sa toilette*, sujets qui convenaient spécialement à la nature de son talent.

Mais le plus beau tableau du Musée de Padoue est une œuvre de Girolamo Romanino de Brescia (1485-1566) *la Madone entre deux anges et quatre saints*; sur le premier plan un ange joue du tambourin. « Ici, dit Burckhardt, vit, avec la belle ordonnance archaïque, la beauté pleine du XVIe siècle jointe à ce coloris éclatant et fin, à ces tons argentés qui caractérisent l'école de Brescia. » Romanino avait quitté Brescia, lors du sac de cette ville par Gaston de Foix et s'était réfugié à Padoue. Il y fit en 1513 pour l'église Sainte-Justine ce tableau transporté depuis au Musée et remplacé par une très bonne copie. Deux autres tableaux du même auteur une *Cène* d'un caractère plus décoratif (1521) et une autre *Madone glorieuse* proviennent également de Sainte-Justine.

Le Musée de Padoue contient aussi quelques œuvres de notre temps, telles que *Au pays de la mer*, répétition réduite du tableau de Cottet au Luxembourg, et parmi les sculptures, le *Printemps* de Vela et la *Lectrice* de Magni, œuvre souple, gracieuse et correcte, considérée avec raison par les Italiens comme une de leurs bonnes statues modernes.

Le Musée de Padoue n'a pas que des peintures et des sculptures. On y voit une importante collection de médailles [1] et de précieux échantillons des arts industriels : un plat d'étain du Français Briot, un vase de bronze d'Andrea Briosco, un plat d'argent ciselé vers 1545 par le célèbre orfèvre de Nuremberg Wenceslas Jamnitzer, une magnifique tapisserie flamande du temps de Charles-Quint représentant le départ d'une grande expédition militaire, exécutée peut-être d'après un carton de Vermeyen! Un vase de verre bleu foncé godronné qui est un des trois ou quatre échantillons les plus précieux que l'on possède de l'antique verrerie romaine. Il est presque intact et le morceau qui manque a été cassé, au moment des fouilles, par le coup de pic qui a mis au jour cet objet rare. Nous ne reviendrons pas sur les faïences. Parmi les manuscrits, nous trouvons celui du livre de Michel Savonarole avec des portraits à la plume et en couleur. Parmi les incunables, les *Trionfi e Sonnetti* de Pétrarque et la *Medicina Volgare* de Gio-Kelham contiennent des essais les plus anciens peut-être de xylographie en couleur, annonçant bien modestement et assez maladroi-

1. Elle est dite Musée Bottacin, du nom du savant qui l'avait formée.

tement, il faut le dire, ces planches de Debucourt et de ses émules que les amateurs se disputent aujourd'hui dans des enchères folles[1]. Les autographes les plus précieux (il y en a de Donatello, Mantegna, Squarcione, Canova, Paul Véronèse) sont exposés sous vitrine[2].

Dans le *Cortile* du Musée sont réunis des fragments de sculpture et d'architecture de l'antiquité et du moyen âge : le monument de la famille Volumnia avec plusieurs bustes, trouvé en 1879 près de Monselice, une colonne avec un chapiteau original (chose rare dans l'antiquité) provenant du temple de Jupiter à Aquilée, un pilastre où sont sculptés deux signes du zodiaque (la *Balance* et le *Scorpion*) et faisant donc partie d'une série de six pilastres semblables, le tombeau du poète Lovato, etc. A l'angle Nord-Est du Cortile s'ouvre la porte du *Musée Solferino* qui a recueilli de nombreux souvenirs de ce sanglant champ de bataille dans une salle aux murs décorés de cartes et des portraits des généraux français et italiens qui y ont combattu.

Solferino est plus près de Vérone que de Padoue. Dans le voisinage immédiat de Padoue, au milieu des monts Euganéens, nous trouvons Abano, patrie de Tite-Live[3]. Non loin de là, Arquà, où mourut Pétrarque (18 juillet 1374), conserve, comme l'honneur suprême de la petite cité, la maison où il passa la fin de sa vie et le sarcophage qui contient ses restes. Plus près de la ville, San Piero où mourut saint Antoine rappelle par un oratoire décoré de peintures celui dont elle avait voulu vainement conserver les précieuses reliques[4]. Ainsi, par les souvenirs qui l'entourent, Padoue mérite une fois de plus les noms de Padoue la Savante (nous dirions aujourd'hui l'intellectuelle) et de Padoue la Sainte que les Italiens lui ont donné.

1. Ce sont des gravures sur bois, non pas coloriées à la main, mais bien imprimées en couleur. L'effet est d'ailleurs médiocre. La principale gravure du livre de Kelham est une scène d'autopsie, qui a l'air d'une épreuve d'examen.

2. La signature de Donatello se lit dans l'acte de paiement de la statue de Gattamelata.

3. Abano était célèbre dans l'antiquité comme ville d'eaux et Théodoric fit restaurer par l'architecte Aloiso ses établissements balnéaires. Ausone, entre autres, célèbre la pureté des eaux de la fontaine Aponus. Quant aux eaux thermales d'Abano, elles ont conservé leur réputation et attirent encore aujourd'hui un grand nombre d'étrangers.

4. Parmi ces peintures, on remarque un *Saint Antoine prêchant* du haut d'un arbre par Bonfazio II. Le personnage debout à l'extrême droite au premier plan est le portrait de l'artiste.



Vérone. La colline de San Pietro. Le Pont romain reconstruit par Fra Giocondo.

VÉRONE

CHAPITRE PREMIER

ASPECT GÉNÉRAL

Roméo et Juliette. — Noms illustres de l'Histoire véronaise.

Vérone l'emporte sur Padoue par sa situation : les environs y sont plus pittoresques, son fleuve est plus large et la ville s'étale en partie sur des collines. Lorsque du pied du Castello San Pietro l'œil se porte au delà du vieux pont sur ces tours et ces clochers nombreux se détachant sur un paysage agréablement accidenté, on comprend que les Véronais aient

Vue générale de Vérone

donné à leur ville le nom de Florence du Nord[1]. Comme à Padoue le moyen âge semble y revivre devant nous. Certains quartiers en ont même mieux conservé le caractère, et les balcons, comme le dit Théophile Gautier, « semblent y attendre les échelles de soie ».

On devine sans peine à quoi Théophile Gautier fait allusion. Le premier souvenir qu'éveille chez l'étranger le nom de Vérone est celui de Roméo et Juliette. Puissance de la création poétique ! Les « Amants de Vérone » ont plus de réalité dans notre esprit que les personnages qui ont marqué le plus fermement leur trace dans l'histoire, que les conquérants ou les hommes d'État les plus illustres ; et cependant il n'est pas même sûr qu'ils aient existé. Qu'au milieu de ces haines inexorables qui divisaient les familles italiennes, à Vérone et ailleurs, plus d'une Juliette Gibeline ait apparu, « comme un rayon vermeil brille en un ciel d'orage », à quelque Roméo guelfe qui l'ait aussitôt aimée, que « tous deux oubliant le nom qui les sépare » aient « été enflammés d'un même amour », le fait n'a rien d'invraisemblable et a dû se produire plus d'une fois ; mais que Juliette Capulet et Roméo Montaigu aient vécu à Vérone au commencement du XIV[e] siècle, c'est autre chose. Sans doute rien ne s'oppose à ce que Escalus prince de Vérone soit identifié avec Bartolomeo della Scala qui régna de 1302 à 1304. Sans doute le Dante[2] cite les deux familles des Cappelletti et des Montecchi. Mais on peut conclure aussi bien de ce passage que les Montecchi et les Cappelletti, loin d'être divisés, appartenaient au même parti politique. De plus, si l'on trouve des Montecchi à Vérone, les Cappelletti étaient probablement de Trévise. D'autre part on s'étonnerait que Dante, qui vécut à Vérone vers le temps où se place cet épisode, Dante si curieux de toutes les aventures tragiques de ses contemporains, n'ait pas fait la moindre allusion à des événements qui pouvaient si bien trouver place dans son poème[3].

Ne manquons pas à tout hasard de faire un pèlerinage à la maison des Capulets et à la tombe de Juliette, comme on va chercher les souvenirs de saint Preux et de la Nouvelle-Héloïse sur les bords du lac de Genève, aux rochers de Clarens et à la Meillerie.

1. Les Véronais ne redoutent pas l'exagération dans l'expression d'un patriotisme municipal d'ailleurs, justifié. Une vue de Vérone datant du XVII[e] siècle est accompagnée d'une phrase latine qu'on traduit ainsi : « Vérone, si celui qui t'a vue ne t'a pas aimé, aussitôt d'un amour éperdu, c'est qu'il n'a pas le sens du beau ou qu'il n'a plus le sens d'aimer ».

2. *Purgatoire*, chant VI, vers 106.

3. V. Brognoligo. *Montecchi e Cappelletti nella Divina Commedia*. Bologne, 1895, cité dans l'édition de Dante parue à Milan, chez Hœpli, 1903.

On peut rattacher les grandes périodes de l'histoire de Vérone à d'autres noms connus de tous et plus historiques, Théodoric, les Scaligers, Paul Caliari dit Paul Véronèse, Napoléon Bonaparte, noms auxquels il convient d'ajouter pour la période intermédiaire entre les Scaligers et Paul Caliari, celui de l'architecte San Micheli, presque ignoré en France, mais qui est peut être de tous les artistes véronais celui qui est resté le plus populaire dans son pays natal.

Le nom de Caliari suffirait à lui seul à la gloire de la peinture véronaise. Mais, si Vérone a donné naissance à un plus grand nombre de peintres renommés que Padoue, elle n'a pas joué dans l'histoire générale de la peinture un rôle aussi important. Son école, bien moins caractérisée, a eu une influence bien moins étendue, bien moins profonde et ses maîtres se sont souvent rattachés à l'école padouane avant de se fondre dans l'école vénitienne. En revanche, Padoue ne peut présenter aucun nom d'architectes comparables à ce San Micheli ou Sammicheli que nous citions tout à l'heure et à son prédécesseur Fra Giocondo. Fra Giocondo (1435-1520) et San Micheli (1484-1554) disent suffisamment la part originale qui, en dehors de l'éclat des œuvres de peintures, revient à Vérone dans le mouvement de la Renaissance : Fra Giocondo dont son compatriote plus jeune, Jules-César Scaliger, le célèbre humaniste, disait : « Vénérable vieillard à qui je dois l'instruction de ma jeunesse, mathématicien profond, physicien savant, prince des architectes, modèle unique et de sainteté et de tout genre d'érudition, bibliothèque antique et moderne[1] » ; San Micheli auquel ses concitoyens ont élevé une statue avec ces mots : *Grande nella architettura civile et religiosa, massimo nella militare*[2].

On s'explique que les architectes véronais se soient facilement inspirés des formes gréco-romaines. Car, soit par suite du rôle historique qu'elle a joué d'une façon suivie depuis la chute de l'Empire, soit par la chance qu'elle a eu d'échapper, plus que d'autres villes voisines aux destructions, Vérone avait conservé de plus importants débris des temps antiques.

1. Fra Giocondo reçut des témoignages d'une admiration non moins complète de Budée, Manuce, Ange Politien, etc.

2. Cette statue, œuvre de Troiani, s'élève au coin de la via S. Antonio, sur le cours Victor-Emmanuel.



Les Arènes.

CHAPITRE II

L'ANTIQUITÉ

Les Portes. — Les Arènes. — Le Théâtre. — Le Musée Maffei.
— Les Statues du Museo Civico.

Que Vérone ait été fondée par les Euganéens, les Rhètes ou les Vénètes, elle fit partie de l'empire des Etrusques et reçut leur civilisation. Elle fut, dès une haute antiquité, une des villes les plus importantes de l'Italie du Nord.

Conquise par les Gaulois qui chassèrent les Etrusques du bassin du Pô, elle était à la fin du IIIe siècle avant Jésus-Christ soumise aux Romains. Bientôt élevée à la dignité de colonie et rattachée à la tribu Publicia, elle s'était rapidement romanisée. Car dès le premier siècle avant notre ère, elle pouvait se glorifier d'avoir donné naissance à un des poètes les plus

délicats de la littérature latine, un de ceux qui avaient le plus de vogue et d'autorité pour le style à Rome même, Catulle, et elle en était non moins fière que Mantoue de son Virgile :

Mantua Virgilio Gaudet ; Verona Catullo,

Dit Ovide [1], et Martial [2] un siècle plus tard, disait de même :

Tantum magna suo debet Verona Catullo
Quantum parva suo Mantua Virgilio.

C'est à un de ses compatriotes qui a laissé aussi un nom dans la littérature latine, c'est à Cornelius Nepos, l'historien, que Catulle dédie son recueil. Æmilus Macer, le poète ami de Virgile, était Véronais et peut être aussi Pline le naturaliste. Mais ce qui doit plus particulièrement nous intéresser, ici, c'est que Vérone est probablement la patrie de Vitruve.

Sur la porte monumentale appelée *Arc des Gavi*, du nom de la famille qui l'avait élevée, on lisait, outre les noms des fondateurs, l'inscription suivante :

L. VITRUVIUS L. L. CERDO ARCHITECTUS

L'abréviation *L. L.* peut se lire *Lucii Libertus* (affranchi de Lucius Vitruvius), les affranchis prenant le nom de leur ancien maître (*dominus*) devenu leur patron (*patronus*). Il s'agirait donc d'un élève du célèbre architecte que celui-ci aurait affranchi [3]. C'est l'interprétation la plus naturelle et elle est adoptée par Mommsen dans le *Corpus Inscriptionum latinorum*.

L'arc des Gavi situé près du Castello Vecchio fut détruit en 1805 pendant la domination française. Cela peut surpendre ; car les administrateurs de Napoléon se montraient partout fort soucieux des antiquités romaines. Autant qu'on en peut juger par les gravures, cet arc appartenait bien à l'époque d'Auguste. Parmi les portes antiques de Vérone, elle était la plus remarquable et sa disposition fut souvent imitée, notamment à Vérone même, à l'autel des Alighieri (à San Fermo, nef transversale de droite) et au quatrième autel de droite de Santa Anastasia.

La *Porta* ou *Arco deï Leoni* (Via Leoni) dont il ne reste qu'une petite

1. Ovide *Amores*, 3, 15, 7.

2. Martial. Ep. XIV, 195. On voit par ce passage que Vérone était alors bien plus importante que Mantoue. Martial cite Catulle une trentaine de fois dans ses épigrammes (X, 103 ; VIII, 73, etc.).

3. Comparer Pareja, l'esclave de Velasquez, Sebastien Gomez, le mulâtre de Murillo. — Voy. une longue discussion sur les conséquences que l'on peut tirer de l'inscription de l'arc des Gavi pour déterminer la patrie de Vitruve, dans la préface de l'édition de Gottlob Schneider, pp. 4 et suiv. Leipzig, in-8°, 1807.

partie et la *Porta Borsari*, beaucoup mieux conservée entre le Corso Borsari et le Corso Cavour, sont attribuées généralement à l'époque de Gallien. Gallien s'occupa beaucoup de Vérone ; il l'entoura de nouvelles fortifications, y introduisit une nouvelle colonie militaire et, à cette occasion, lui donna son nom : *Colonia Augusta Verona nova Gallieniana*. Cependant certaines parties de l'ornementation (surtout à l'Arco deï Leoni) témoignent d'un goût et d'une délicatesse d'exécution qui pourraient faire croire que ces portes sont antérieures et qu'elles ont été seulement modifiées et restaurées au temps de Gallien.

L'incertitude est encore plus grande au sujet de la date des Arènes que les uns attribuent à l'époque d'Auguste, et que d'autres font descendre jusqu'au temps de Dioclétien et de Maximien. Maffei, si bien informé de tout ce qui touche aux antiquités de Vérone, pense qu'elles furent construites vers le temps de Domitien. Il n'est pas probable, à son avis, que Vérone ait eu un amphithéâtre de pierre avant que Rome eût eu le sien (le Colisée) et d'autre part Pline le Jeune parle dans ses lettres de jeux magnifiques donnés dans l'amphithéâtre de Vérone [1]. La construction de ces Arènes se placerait donc dans l'intervalle. Ces arguments ont leur valeur, quoiqu'ils ne soient pas décisifs. L'amphithéâtre [2], a-t-on dit, fut employé sans avoir jamais été complètement achevé. Les parties brutes du revêtement extérieur en bossage ne devaient être laissés dans cet état que provisoirement ; la raison qu'on en donne, c'est que ces bossages sont trop irréguliers et même ne visent pas à un effet architectural. Il ne reste qu'une petite partie de ce mur extérieur qui présente trois rangs d'arcades superposées (72 par étage). La partie intérieure n'a que deux étages.

L'amphithéâtre de Vérone, dépassé par le Colisée, cela va sans dire et même par l'amphithéâtre de Capoue, est plus grand que ceux d'Arles et de Nîmes ; mais il n'a pas leur beauté. Lorsque, en 1805, Napoléon [3], empereur des Français et roi d'Italie, revint dans cette ville de Vérone que moins de neuf ans auparavant avait victorieusement occupée le général Bonaparte, il visita les Arènes et en ordonna la restauration. Une inscription placée sur le monument rappelle le fait.

1. Pline le Jeune, dernière lettre du liv. VI. V. Maffei, *Verona illustrata*.

2. Dimensions de l'amphithéâtre de Vérone : grand axe 154m,66 ; petit axe 122m,33 ; épaisseur de la construction 40 mètres ; dimensions de l'arène proprement dite 75 mètres sur 45 mètres ; élévation totale 32 mètres. Ses quarante-six gradins en marbre rouge ayant 32 issues pouvaient contenir 25 000 spectateurs. Les dimensions des axes sont à Rome 187m,77 sur 155m,64 ; à Capoue 169m,89 sur 139 ; à Arles 136m,15 sur 107m,62 ; à Nîmes 133m,38 sur 104m,40.

3. Napoléon passa à Vérone, à l'occasion du voyage qu'il fit au delà des Alpes pour

Deux arches romaines sont conservées dans le pont S. Pietro reconstruit par Fra Giocondo. Elles se distinguent nettement par la couleur et la disposition des matériaux. Il ne reste des thermes qu'une pierre qui fait partie de la fontaine de la Piazza dell'Erbe et une grande cuve aujourd'hui à San Zeno où elle a servi de fonts baptismaux.



Porte Borsari.

Mais Vérone peut montrer depuis quelques années d'autres ruines antiques qui ont un intérêt aussi grand que ses arènes : ce sont les restes de son théâtre.

Ce théâtre, dont Palladio et Serlio pouvaient voir encore des parties

se faire couronner roi d'Italie. Joséphine l'accompagna. Les souverains partirent de Paris le 31 mars, le même jour que le Pape. Ils rentraient à Fontainebleau le 11 juillet.

importantes, avait été de plus en plus caché par des constructions nouvelles faites principalement avec ses matériaux, et ne présentait plus que des décombres informes, lorsque Antonio Monga entreprit de le retrouver. Il mit au service de cette idée, qu'il avait conçue dès sa jeunesse, tout ce qu'il avait d'érudition, de talent, de dévouement et d'énergie. Il consacra à cette œuvre une bonne part de sa fortune. Il ne put commencer les fouilles régulières qu'en 1834 et les poursuivit jusqu'à sa mort (1861). On les continue encore aujourd'hui. Ces travaux sont assez avancés pour qu'on puisse pleinement juger de l'importance du monument. On y voit de véritables « loges » séparées par des cloisons de pierre, largement évasées ; on y distingue aussi un « euripe » ou canal entourant l'orchestre. Cette séparation protectrice de l'euripe s'explique pour un cirque ou un amphithéâtre ; sa présence ici ferait croire que ce théâtre servit aussi à des combats de bêtes fauves ou de gladiateurs, et un bas-relief placé dans le petit musée, annexé aux ruines, où l'on a recueilli les objets trouvés dans les fouilles, nous montre en effet un gladiateur *thrace* combattant une panthère. On a prétendu aussi que cet euripe, alimenté par les eaux de l'Adige, permettait de transformer aussi le théâtre en naumachie ; mais cela souffre des objections sérieuses [1].

Quoi qu'il en soit, ce théâtre est un beau témoignage de la puissance romaine, joignant, au goût de la grandeur, qui ne recule devant aucune dépense pour atteindre l'effet voulu, l'esprit pratique qui évite toutes les dépenses inutiles. Ici, comme à Saintes, comme à Orange, la nature a fait les frais d'une grande partie de la construction et c'est dans la colline qui porte aujourd'hui le Castello San Pietro que la *cavea* a été taillée [2]. Le théâtre comme les arènes nous confirment d'une façon éclatante ce que nous savons de la prospérité de Vérone à l'époque romaine. Son hémicycle a un diamètre supérieur à celui du théâtre d'Orange : 112 mètres au lieu de 103.

La disposition et le style de plusieurs des sculptures qu'on y a découvertes font croire qu'il date du siècle d'Auguste. Dans les objets conservés au musée annexe nous signalerons : parmi les marbres, outre le bas-relief du gladiateur, une tête de jeune faune dans la force de l'âge et

1. V. Sérafino Ricci, *Il Teatro romano di Verona*, in-8°, Venise, 1895 ; Gherardo Ghirardini, *Notizia sugli scavi del teatro romano di Verona, estratto delle Notizie degli scavi*, anno 1905, fascicule 9, Roma 1905. Tipografia della Reale Accademia dei Lincei. — Quelque temps avant la mort de Monga, l'architecte français Edmond Guillaume, alors pensionnaire de la Villa Médicis, avait étudié avec soin le théâtre de Vérone. Son mémoire et ses dessins se trouvent à la Bibliothèque de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris.

2. On sait qu'on appelle *Cavea* l'ensemble des gradins occupés par les spectateurs.

une statue de jeune homme (un Apollon ?) ; parmi les bronzes, une branche de chêne avec des glands dorés, et un fragment composé de feuilles de lierre et de vigne avec des grappes mêlées aux feuilles. Quelques-uns des objets trouvés au théâtre ont été transportés au Museo Civico : entre autres, le pied de bronze d'un personnage qu'au détail de sa chaussure on peut conjecturer avoir appartenu à l'ordre sénatorial. Mais ils sont peu importants, par comparaison avec d'autres œuvres antiques, provenant d'autres fouilles : une répétition de l'Agrippine au chien qui se trouve à Rome (on voit encore la patte du chien), et surtout deux figures mutilées de femmes drapées, œuvres de premier ordre. La plus belle (que nous reproduisons) a été découverte par Monseigneur Vignola. Elle rappelle par le caractère de ses draperies la victoire de Samothrace. N'oublions pas de signaler un tronc d'arbre de marbre auquel s'appuyait une statue et qui porte la signature de Praxitèle. La question d'authenticité est délicate ; remarquons seulement que la forme archaïque de l'inscription se rapporterait au temps de Praxitèle.



Statue antique (Musée).

Le *Museo Civico* contient aussi une collection nombreuse et intéressante d'objets usuels de l'antiquité, trouvés pour la plupart lors des travaux faits récemment pour assainir et endiguer l'Adige.

Dès le XVIIIe siècle, le marquis François Scipion de Maffeï, érudit et poète, auteur de la *Mérope* imitée par Voltaire et de la *Verona illustrata* travailleur infatigable servi par une grosse fortune, avait formé une col-

lection lapidaire réunie aujourd'hui dans la cour à colonnades qui précède le Théâtre Philharmonique[1]. Elle comprend plus de six cents numéros. Signalons-en quelques-uns pour faire comprendre l'intérêt que chacun trouvera à visiter ce musée et tout ce que peuvent nous dire ces vieilles pierres sur la vie et les mœurs des générations depuis longtemps disparues. D'abord deux bas-reliefs étrusques nous présentent une *Noce* et un *Combat de gladiateurs* (n° 1 et 2). Parmi les œuvres grecques, le n° 40 contient une institution testamentaire des plus curieuses; le n° 73 une inscription en l'honneur d'un magistrat qui avait élevé plusieurs édifices pour les athlètes concourant aux Jeux Isthmiques. Le n° 58 est le monument funèbre d'un acteur mort fort jeune, représenté entre son père et sa mère; le n° 89 est une pierre votive consacrée à Jupiter pour une victoire remportée à Tarse dans une course où le cavalier doit se tenir debout sur un pied. Le n° 570 porte une femme, fièrement drapée, entre deux petites filles, à côté d'un autel surmonté de la statue de Cupidon. L'inscription nous dit qu'il s'agit d'un monument honorifique voté par le peuple de Smyrne à Ulpia Marcellina, prêtresse de l'Amour céleste. Un autre décret du Sénat et du peuple de Smyrne (n° 563) honore les connaissances multiples de Marcus Astorius Asclépiades, médecin de l'empereur.

Pour les monuments latins, dont on peut trouver plus facilement l'équivalent ailleurs, nous nous bornerons à un petit nombre d'indications. Le tombeau des Clutius a deux bustes d'homme et trois bustes de femme; de la stèle funéraire d'un jeune homme couché et soutenant sa tête de la main se dégage un grand sentiment de repos et de douceur; mais cette sculpture ne vaut pas la belle tête de femme (n° 93) levant les yeux au ciel et le bas-relief non numéroté placé sous le péristyle en face de la porte d'entrée : il représente une bacchanale. Une inscription rappelle des différends fort vifs entre les habitants d'Ateste (Este) et ceux de Vicence, relativement à une question de limite réglée enfin par l'arbitrage du proconsul Silanus : le proconsulat de Silanus place cet événement aux environs de l'an 617 de Rome. Près de là, « les cités d'Alexandrie, d'Hermopolis la Grande, l'assemblée des grecs d'Antinoe, les Grecs habitant le Delta et le nome de Thèbes » honorent pour sa probité et son éloquence Publius Œlius Aristide Théodore. Il s'agit du célèbre rhéteur, disciple d'Hérode Atticus[2].

1. Les œuvres de Maffei ne comprennent pas moins de 28 vol. in-8°, éd. de Venise 1790. Maffei né à Vérone 1673 et mort en 1755. La statue se voit sur la Place dei Signori. Le palais Maffei est un des principaux édifices de la Piazza dell' Erbe (voy. ci-dessous).

2. V. Dareste, *Rhetor Aristides*.



Tour du monastère des Bénédictins. Basilique S. Zeno Maggiore. Campanile.

CHAPITRE III

LE MOYEN AGE

Théodoric. — Pépin fils de Charlemagne. — Guelfes et Gibelins. — Les Églises romanes. — La Cathédrale, Saint-Zénon, etc.

Le pays de Vérone eut fort à souffrir aux IIIe, IVe et Ve siècles après J.-C. des compétitions à l'Empire, comme des invasions des barbares. Philippe l'Arabe y est vaincu et tué par Décius (249). Constantin y bat l'armée de Maxence (312). Stilicon y est vainqueur d'Alaric (402). Odoacre qui en avait fait sa capitale est vaincu sous ses murs par Théodoric, roi des Ostrogoths (489). Mais la ville même avait été relativement épargnée au milieu de tous ces troubles ; et, lorsque Théodoric n'eut plus d'adversaires à combattre, ce grand barbare ne s'attacha qu'à arrêter et à réparer les maux de l'invasion. Vérone surtout eut à se louer de son gouvernement. Il la

préféra même à Ravenne et en fit son séjour habituel. Il y éleva un palais dont on voit quelques vestiges sur le flanc de la colline S. Pietro, près du théâtre[1]. Il construisit de nouveaux thermes et y amena de l'eau en réparant l'ancien aqueduc détruit. Il entoura la ville d'une nouvelle enceinte



Olivier. Portail de la Cathédrale.



Roland. Portail de la Cathédrale.

et en étendit la protection aux quartiers situés sur la rive gauche de l'Adige[2]. Le fanatisme a beau ne voir en lui que l'hérétique sectateur d'Arius et le bas-relief de San Zeno le représenter en chasseur courant

1. Ce palais, dont les constructions existaient encore au milieu du moyen âge dans leurs lignes principales, fut choisi pour être gravé sur le sceau de la ville.

2. D'après Maffei, on en voit des restes à la base du château vieux et près de S. M. in Organo.

au-devant du Diable[1], son souvenir est resté environné de grandeur dans l'histoire comme dans la légende, qui se plaît surtout à voir en lui le roi de Vérone, et l'on sait le rôle souverain que Dietrich von Bern (Theodoric de Vérone) joue dans le poème des Niebelungen.



S. Zeno Maggiore. Le portail principal.

Vérone souffrit moins que d'autres villes des farouches Lombards, car

1. Pour qu'on n'en ignore, la sculpture est accompagnée de ces vers :

O Regem stultum, petit infernale tributum
Moxque paratur equus quem misit demon iniquus
Exit aqua nudus, petit infera non rediturus
Nisus (l'epervier), equus, cervus, canis huic datur : hos dat Avernus.

Ce bas-relief est l'œuvre de Niccolo, et a été exécuté vers 1130. On a justement remarqué que cette aventure fantastique attribuée à Théodoric est la première origine de la légende allemande : *la Chasse sauvage*.

Alboin en fit aussi une de ses capitales (l'autre étant Pavie) et c'est là qu'il fut assassiné à l'instigation de sa femme Rosemonde. Après la chute des Lombards, Vérone fit partie de l'Empire de Charlemagne, Charlemagne, à qui elle plut beaucoup, en fit la capitale de son fils Pépin qui y résida avec le titre de roi d'Italie. Pépin, digne fils de son père, gouverna le pays avec fermeté et justice. Mais il ne put empêcher Vérone



S. Zeno Maggiore. La Crypte.

d'être alors victime de terribles calamités : un tremblement de terre des plus violents renversa en partie les plus importants des édifices publics, ainsi qu'un grand nombre d'habitations privées, et même abattit en divers points les fortifications. Ce malheur fut bientôt suivi d'une peste qui acheva de répandre la désolation dans la ville. Pépin fit tout ce qu'il devait, tout ce qu'il put pour atténuer les résultats de ces désastres [1] et lorsque, perte irréparable pour l'Empire, mourut inopinément ce jeune prince qui seul

1. On a une lettre de Charlemagne à son fils sur ce sujet. Il lui ordonne la reconstruction des murailles de Vérone.

aurait été capable de maintenir l'œuvre du grand empereur, ce fut dans Vérone un deuil général (810). Le souvenir des Carolingiens fut longtemps vivant à Vérone. On veut reconnaître le roi d'Italie *Pépin* dans une fresque de San Zeno datant du XIe siècle : c'est une figure colossale tenant un bâton à la main. Au grand portail de la cathédrale se voient deux statues, bien mauvaises même pour le temps (Xe s.), de Roland et d'Olivier.



Intérieur de la Basilique de S. Zeno Maggiore.

Vérone eut plus qu'une autre sa part de violences et de crimes au temps où, comme le dit Dante, « l'Italie était une hôtellerie de douleur, navire sans nocher dans une grande tempête ». Après s'être mise à la tête des villes de la Vénétie contre l'empereur Frédéric Barberousse, elle était tombée sous la domination des Gibelins et nous y retrouvons, au titre d'allié de l'empereur Frédéric II, Eccelino de Romano qui en avait fait sa résidence habituelle et y exerçait des cruautés qui semblent dépasser la perversité humaine, mutilant, aveuglant les petits enfants sous les yeux de leurs mères, coupant le nez et les mamelles des femmes et des jeunes

filles. Qu'on juge par la scène suivante des spectacles qu'on avait alors à Vérone.

Deux frères, Monte et Araldo de Monselice, conduits à Vérone pour y être jugés et n'ayant aucun doute sur le sort qui les attendait, arrivèrent



Cathédrale. Le Portail de la façade.

devant le palais public, où Eccelino habitait, pendant que le tyran était à table. Ils excitèrent tellement sa colère par leurs cris et leurs injures qu'Eccelino se lève brusquement, et, sans penser à prendre ses armes, sort sur la place en criant : « Qu'ils viennent à la malheure, les traîtres ! » Monte se débarrassant de ses gardes, s'élance, le renverse et tombe avec lui. Tandis qu'il cherchait, dans les vêtements de son adversaire, le poignard qu'il croyait y trouver, tout en lui déchirant le visage avec les dents,

un garde lui tranchait la jambe droite d'un coup de sabre et d'autres mettaient en pièces son frère qui voulait le secourir. Mais Monte insensible à son horrible blessure, comme aux autres coups qu'on lui portait



S. Anastasie. Vue de l'Abside et du Campanile.

de toutes parts, ne lâchait pas sa proie et faisait tous ses efforts pour l'étrangler. Il périt enfin. Mais, comme le dit un écrivain du temps, « le visage du tyran porta longtemps la marque des dents et des ongles de cet homme hardi et digne de toute louange qui avait fini si noblement sa vie ».

A la mort d'Eccelino (1259), les Scaligers (ou della Scala) qui lui succé-

dèrent, maintinrent Vérone dans le parti gibelin et surent lui assurer une grande prospérité, en dépit des infortunes et de la tyrannie de la plupart d'entre eux. Vérone fut alors une des premières places industrielles de l'Europe. En 1300 elle fabriquait trente mille pièces de drap par an et les della Scala passaient pour avoir plus de revenus directement disponibles que tous les autres princes de l'Europe, le roi de France excepté. Cette richesse générale, comme cette richesse des souverains, était tout à fait favorable au développement des arts.

D'ailleurs, en dépit de ses discordes politiques, Vérone, pendant les siècles précédents n'avait pas manqué de s'embellir de monuments, surtout de monuments religieux. Elle était un des sièges épiscopaux les plus importants du bassin du Pô ; et c'est chez elle que se trouvent les plus belles églises romanes de l'Italie. A cette époque romane, appartiennent au moins par les plus anciennes parties de leur construction, la Cathédrale, San Zeno Maggiore, l'abside et la tour de l'église des SS. Apostoli, S. Giovanni-in-Fonte, S. Giovanni della Valle qui contient dans sa crypte de vieux sarcophages chrétiens, San Lorenzo, S. Stefano, San Fermo Maggiore, l'église de S. Siro et S. Libero qui remonte au temps de Bérenger Ier (888-924).

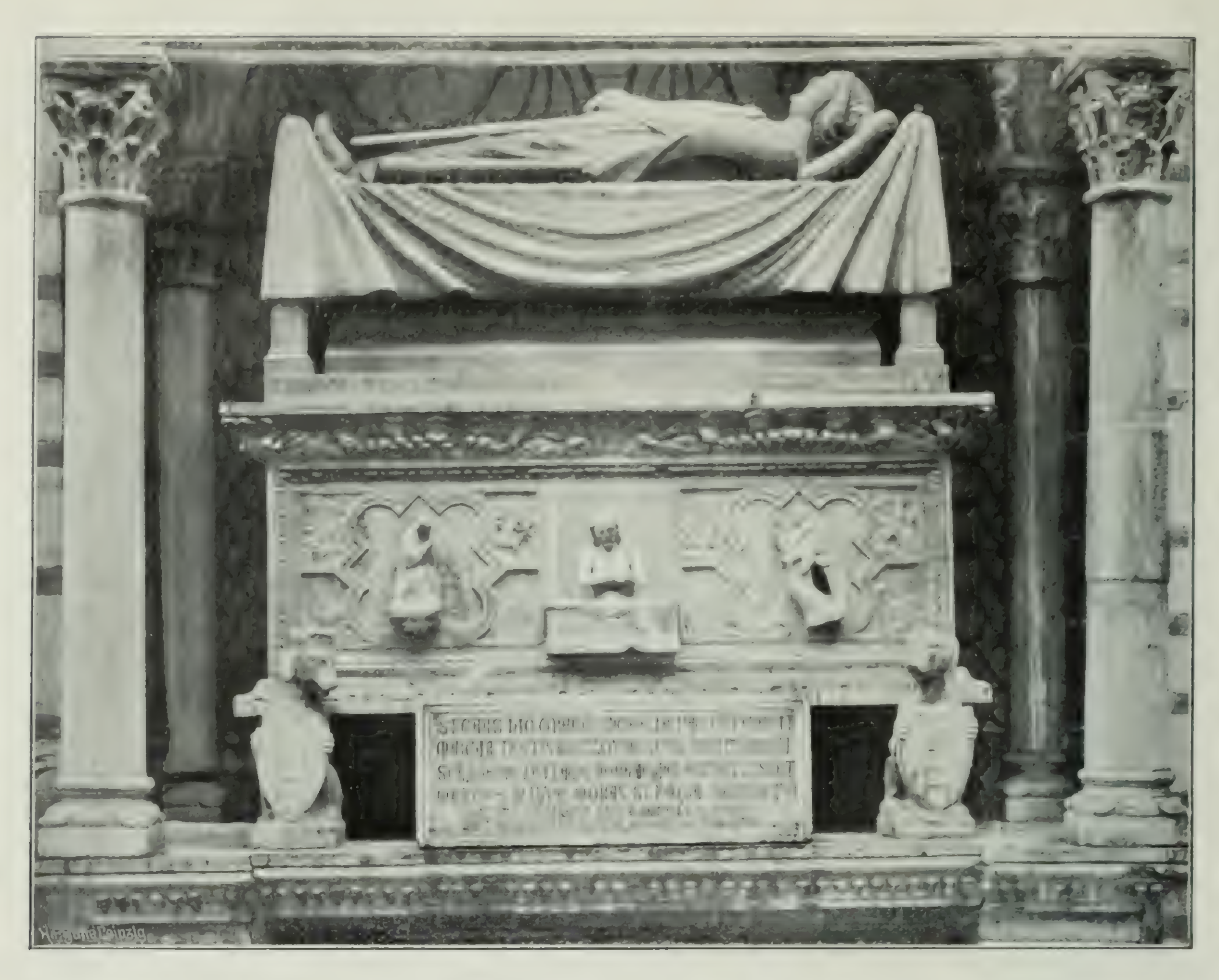
L'église San Zeno pourrait être comparée aux plus belles églises romanes de France et d'Allemagne avec ses trois nefs où les piliers alternent avec les colonnes, si l'emploi des plafonds au lieu de voûtes n'en avait rendu la construction autrement facile (XIe siècle). L'effet est cependant grandiose. Les remaniements qui ont été pratiqués à la grande nef en 1138 doivent être approuvés et s'accordent, par transition, avec le chœur qui est du XIIIe siècle. La crypte est d'une noble simplicité et la pureté de ligne de ses colonnes conserve quelque chose de classique. Il en est de même du cloître. La façade avec son porche avançant légèrement au-dessus du grand portail et sa rosace surmontée d'un fronton est le type que l'on retrouve, mais avec des éléments d'une harmonie plus riche, à la cathédrale.

Ici le porche est plus profond et à deux étages, le second encadrant l'horloge : il est aussi plus décoré. L'intérieur, comme à Saint-Zénon, est à trois nefs. La nef centrale est soutenue par huit magnifiques piliers de marbre rouge. Les remaniements postérieurs ont été faits assez habilement pour s'accorder avec l'ancien monument, malgré la différence des styles. Telles sont les deux fenêtres gothiques ouvertes dans la façade ; tel est le jubé ajouté au XVIe siècle par San Micheli, dont les lignes, d'une pureté classique, mais d'une grande légèreté, s'harmonisent avec la légèreté plus variée et plus vivante du gothique. Une porte à gauche du chœur,

conduit à S. Giovanni-in-Fonte, le baptistère. C'est le monument religieux de Vérone qui a le plus complètement gardé sa forme primitive. Il est à peu près tel qu'au premier jour. A la cathédrale se rattache également un beau cloître à deux étages de colonnes de marbre rouge. Il a été bâti sur l'emplacement d'un monument antique, comme le montrent les mosaïques qui sont restées dans le sous-sol actuel.



Porte de S. Zeno Maggiore. Vantail de gauche.



Tombeau de Cane Grande della Scala. Le Sarcophage.

CHAPITRE IV

LE TEMPS DES DELLA SCALA

La sculpture du moyen âge à Vérone. — Le cimetière de S. M. Antica. — La Piazza della Signoria. — La Piazza dell' Erbe. — Le Castello Vecchio. — Le pont des Scaligers.

Au style roman appartient aussi l'église Santa Maria Antica, petit monument fort simple, mais qui est une des plus célèbres églises de Vérone. Car devant elle ou contre ses murs sont les tombeaux des Scaligers.

Le cimetière des Scaligers constitue avec les places voisines *della Signoria* et *dell' Erbe*, un de « ces paysages artistiques », une de ces résurrections historiques, profondément caractérisées dont on trouverait difficilement ailleurs l'équivalent et qu'il est par conséquent plus intéres-

sant de mettre dans ses souvenirs de voyageur que des monuments esthétiquement supérieurs.

Si les sculpteurs étaient nombreux à Vérone, à la fin du XIII[e] siècle, ils manquaient de talent[1] et lorsque les Scaligers voulurent élever leurs célèbres tombeaux, ils eurent recours aux Milanais.

Mais peu importe que les auteurs en soient des



Tombeau de Cane Grande della Scala. Vue d'ensemble.

1. Indiquons ici les principales œuvres de sculpture de Vérone, antérieures au tombeau des Scaligers. Elles ont leur intérêt pour l'histoire et plusieurs sont fort curieuses. A Saint-Zénon, outre la *Châsse de Théodoric* (voy. ci-dessus, p. 111) nous trouvons plusieurs échantillons toujours rares pour l'art de cette partie du moyen âge. Le plus précieux est la série des plaques de bronze repoussé au marteau qui ont été clouées sur les vantaux de bois des portes qu'ils recouvrent entièrement. Ces panneaux, séparés par des bordures qui font corps avec la plaque, représentent des scènes de la Bible, de l'Evangile et de la vie de saint Zénon. A la différence de ce que l'on verra plus tard, mais comme le fera encore Ghiberti pour sa première porte du baptistère de Florence, les artistes cherchent à représenter ces scènes avec le moins grand nombre possible de personnages. Ils tiennent cependant à être compris et à bien constituer le sujet, quoique aux moindres frais qu'il se pourra. Ils s'efforcent vers le mouvement et le geste expressif avec une naïveté amusante toujours et parfois émue (*le Christ en Croix*) ; leurs figures font penser à ces *pupazzi*, poupées de formes quelconques, mais dans laquelle passe quelque chose de l'âme de ceux qui les font mouvoir. Ces portes doivent dater du XI[e] siècle ou du commencement du XII[e]. Nicolaus et Guglielmus ont inscrit leur nom sur

étrangers, s'ils ont su nous conserver comme une vision condensée de la Vérone du XIV[e] siècle et des hommes qui la gouvernaient.

C'est quelque chose de terrible et de parfois enfantin, un mélange d'élégance artistique et de brutalité, une œuvre à la fois fastueuse et militaire où le luxe raffiné de la vie princière s'unit à la rudesse féodale, où se font sentir la prodigalité facile d'une richesse exubérante et la force impitoyable. Lorsqu'on voit — surtout à la tombée du jour, — ces trois chevaliers avec leurs armures fantastiques et leurs grandes lances verticales se dressant sur cet amoncellement de statues, d'arcades, de colonnes, de pyramides, on dirait d'immenses épouvantails.

Le plus ancien de ces trois monuments est celui de Cane Grande della Scala, mort en 1329 et dont le tombeau était achevé en 1335. Ici l'homme était digne de ce beau sépulcre. Car certainement il fut un des meilleurs souverains de son temps. Les contemporains nous le représentent brave, constant dans ses principes, franc dans ses discours, fidèle à ses engagements. Chéri à la fois des soldats et du peuple, il avait su gagner par sa justice ceux qu'il avait domptés par la force.

Un des premiers parmi les princes lombards, il fit de la protection des lettres et des arts une des préoccupations importantes de son gouvernement. Sa cour servit d'asile aux Gibelins et Dante reconnaissant de l'accueil qu'il avait reçu, ne place dans l'*Enfer* aucun de ceux « qui sur l'échelle (Scala) portent l'oiseau sacré », c'est-à-dire l'aigle impériale [1].

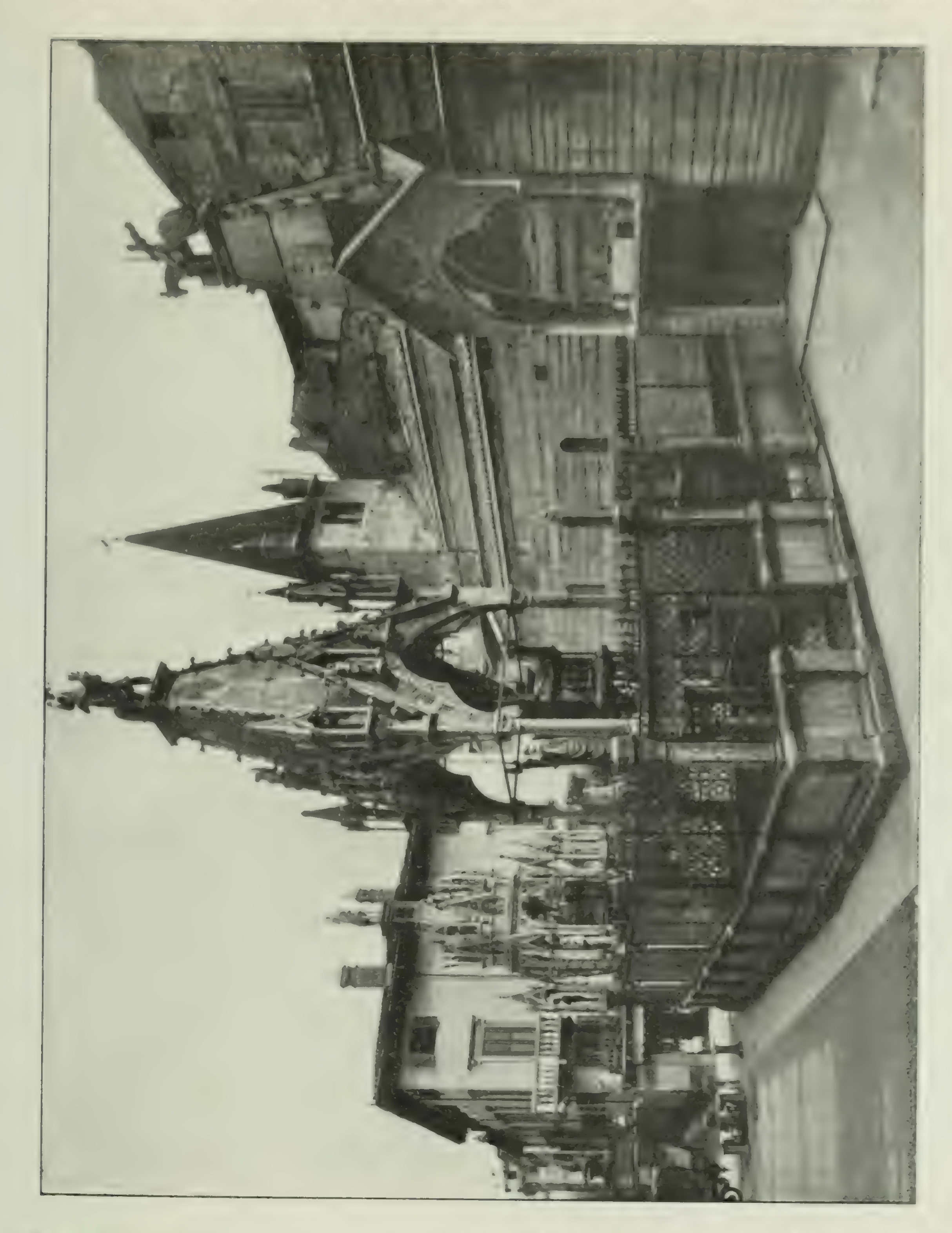
le portail de San Zeno. Guglielmus l'a même accompagné d'un quatrain en vers latins :

Qui legis esta pie, — Natum placato Marie
Salvet in æternum — Qui sculpserit ista Guglielmum.

Nous ne demandons pas mieux que d'espérer pour l'âme de Guglielmus l'éternité bienheureuse ; mais son nom ne méritait pas de traverser les siècles. En présence de ces sculptures barbares où de simples ronds colorés en noir indiquent les yeux, n'est-ce pas agaçant que ce Guglielmus soit connu et que l'on ignore le nom de nos admirables imagiers français du moyen âge. Comme on fait bien de signer ses œuvres. Nous savons ainsi qu'un certain Adamus a travaillé aux sculptures de la crypte de Saint-Zénon où l'on voit des sujets singuliers, comme un centaure chassant le cerf et des coqs vengeurs portant suspendu à un bâton le cadavre d'un renard. Ce second sujet pourrait être aussi bien que le premier une imitation de l'antique, car on voit des sculptures analogues parmi les bas-reliefs romains du Musée de Vienne en Dauphiné. On trouve encore, parmi les sculpteurs de San Zeno, Briolottus, auteur des Fonts baptismaux et d'une Roue de la Fortune entourant la grande rosace du portail. Les sculptures des Fonts baptismaux de San Giovanni in Fonte sont postérieures et témoignent de quelque progrès. Signalons aussi à San Zeno un assez beau crucifix gothique et sur la clôture du chœur, le Christ et les apôtres (XIII[e] siècle). La statue en marbre rouge de saint Zénon (dans le chœur) serait du IX[e] siècle.

1. Dante désigne ici *Paradis*, 17, 72, les Scaligers ou della Scala par leur blason. L'*échelle* que portait leur écu (arme parlante) fut surmontée de l'aigle impériale,

John Ruskin dans ses *Pierres de Venise* a donné du tombeau de



Le cimetière des Scaligers.
Tombeau de Cane Signorio. — Tombeau de Mastino II. — Tombeau de Cane Grande.

Cane Ier une description remarquable qu'il est bon de connaitre, ne fût-ce qu'à cause du nom de l'auteur.

lorsque les della Scala furent devenus les chefs des Gibelins et les vicaires impériaux en Lombardie. — Il y a controverse sur le Scaliger qui reçut le premier Dante à sa cour. Mais Dante a certainement connu Cane Grande.

« Le sarcophage, dit il, est couvert de bas-reliefs peu accentués représentant (ce qui est rare en Italie excepté pour les tombeaux des saints) les principaux épisodes de la vie du guerrier. Ils forment un fond sommaire et fuyant devant lequel les statues en plein relief représentant l'Annonciation, sortent hardiment de la façade du sarcophage où dort dans la longue robe de sa dignité civile, le seigneur de Vérone, ayant pour coiffure une simple bandelette nouée au-dessus des sourcils et retombant sur l'épaule. Il semble endormi, les bras croisés et l'épée au côté... Sur cette image du sommeil se lit l'espoir profond d'une autre vie. Au-dessus de lui s'élève un dais arqué soutenu par deux colonnes saillantes. Sur son pinacle est la statue du chevalier monté sur son coursier de bataille, son casque aux ailes de dragon ayant pour cimier une tête de chien (rejetée en arrière et qui tombe sur les épaules. Une large draperie armoriée flotte sur le poitrail du cheval, draperie si bien copiée sur nature par le sculpteur ancien qu'elle semble gonflée par le vent tandis que la lance du chevalier paraît trembler et son cheval presser le pas suivi par les nuages qui courent dans le ciel ».

Cette habileté à rendre l'homme-équestre suffirait à assurer une place éminente dans l'histoire de la sculpture italienne aux tombeaux des Scaligers. Comme la remarque en a été faite plus haut, la célèbre statue de Gattamelata par Donatello à Padoue, n'était pas une aussi grande nouveauté qu'on l'a dit. Une partie de la gloire que le grand Florentin acquit à cette occasion doit être reportée aux anciens sculpteurs anonymes ou obscurs du cimetière de S. M. Antica[1].

Le tombeau de Cane Grande, dans lequel Ruskin n'hésite pas à reconnaître, avec l'exagération de son enthousiasme, la perfection du sentiment et de la vérité, est placé au-dessus de la porte d'entrée de S. Maria Antica. Les deux autres sont isolés et placés, avec d'autres sarcophages, dans une enceinte formée d'un soubassement de pierre surmonté

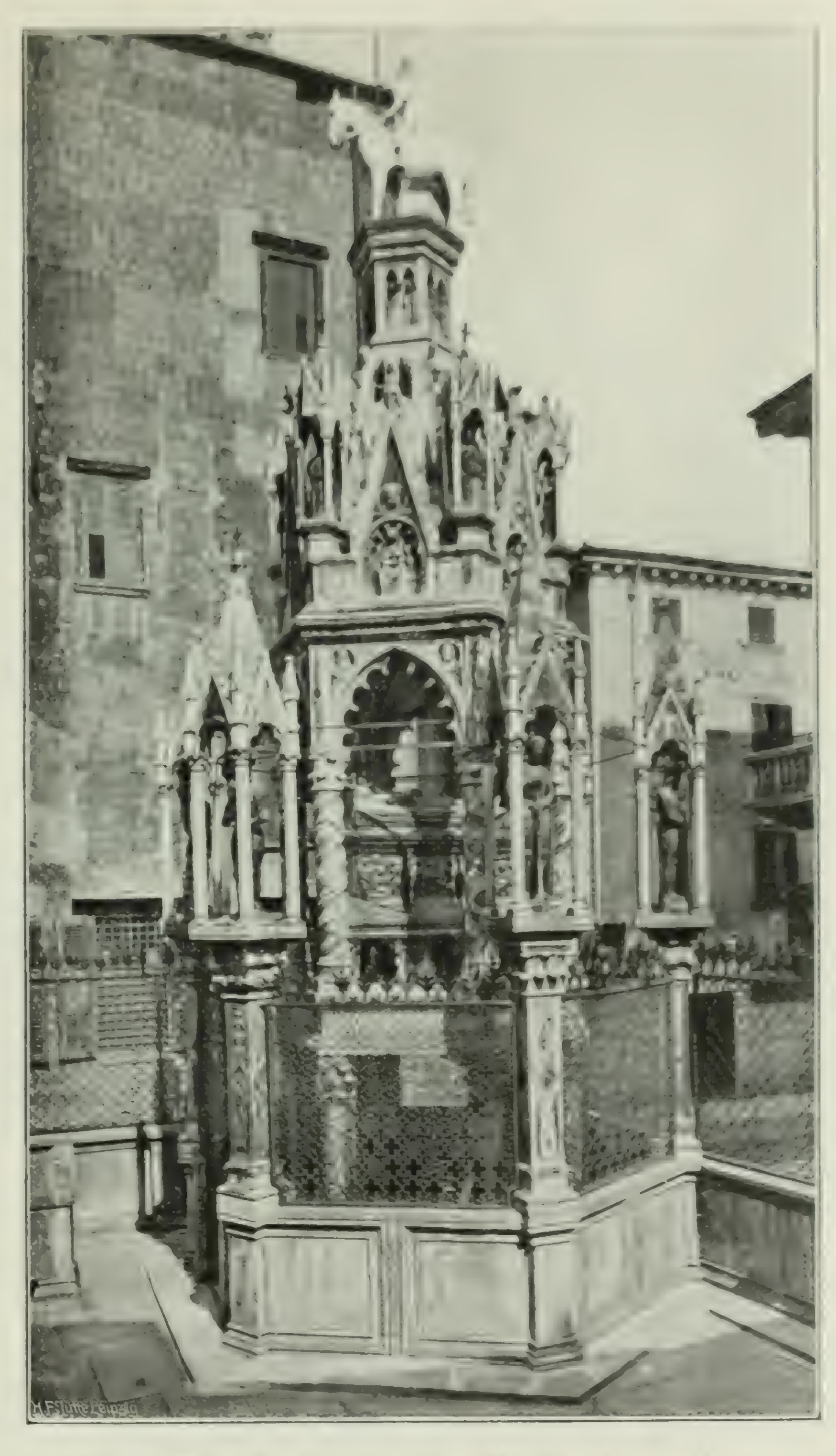
1. Nous ajouterons quelques mots à cette description que nous n'avons pas voulu interrompre. Entre les deux figures de l'Annonciation, un peu plus en avant, est sculpté un Christ à mi-corps, couronné d'épines ; au-dessous du sarcophage, entre deux écussons armoriés, une pierre plate porte l'inscription suivante :

> Si Canis hic grandis ingentia facta peregit
> Marchia testis adest quam sevo Marte subegit
> Scaligeram qui laude domum super astra tulisset
> Majores in luce moras si parca dedisset.

Cane n'avait que trente-huit ans lorsqu'il mourut. Ces hexamètres sont d'une correction classique ; mais on a eu soin de les faire rimer. La draperie gonflée par le vent et rejetée en arrière par le mouvement de la marche du cheval, rappelle la robe de l'Apollon Musagète du Vatican.

d'une grille en fer forgé et découpé dont l'élément décoratif dominant est une échelle[1].

Ces monuments sont beaucoup plus ambitieux que celui de Cane Grande, et, en raison de la vie des personnages comme au nom de la justice, on peut s'indigner de voir tant de statues de vertus entourer un Mastino II qui fut traître à tous les partis et qui tua de sa main l'évêque de Vérone son cousin, Barthelemy della Scala ; — de voir surtout des vertus plus nombreuses encore, et, comme si ce n'était pas suffisant, des figures de héros chrétiens y compris le roi de France saint Louis servir d'escorte[2] à Cane Signorio qui s'empara du pouvoir en transperçant son frère aîné Cane Grande II d'un coup d'épée pendant qu'il

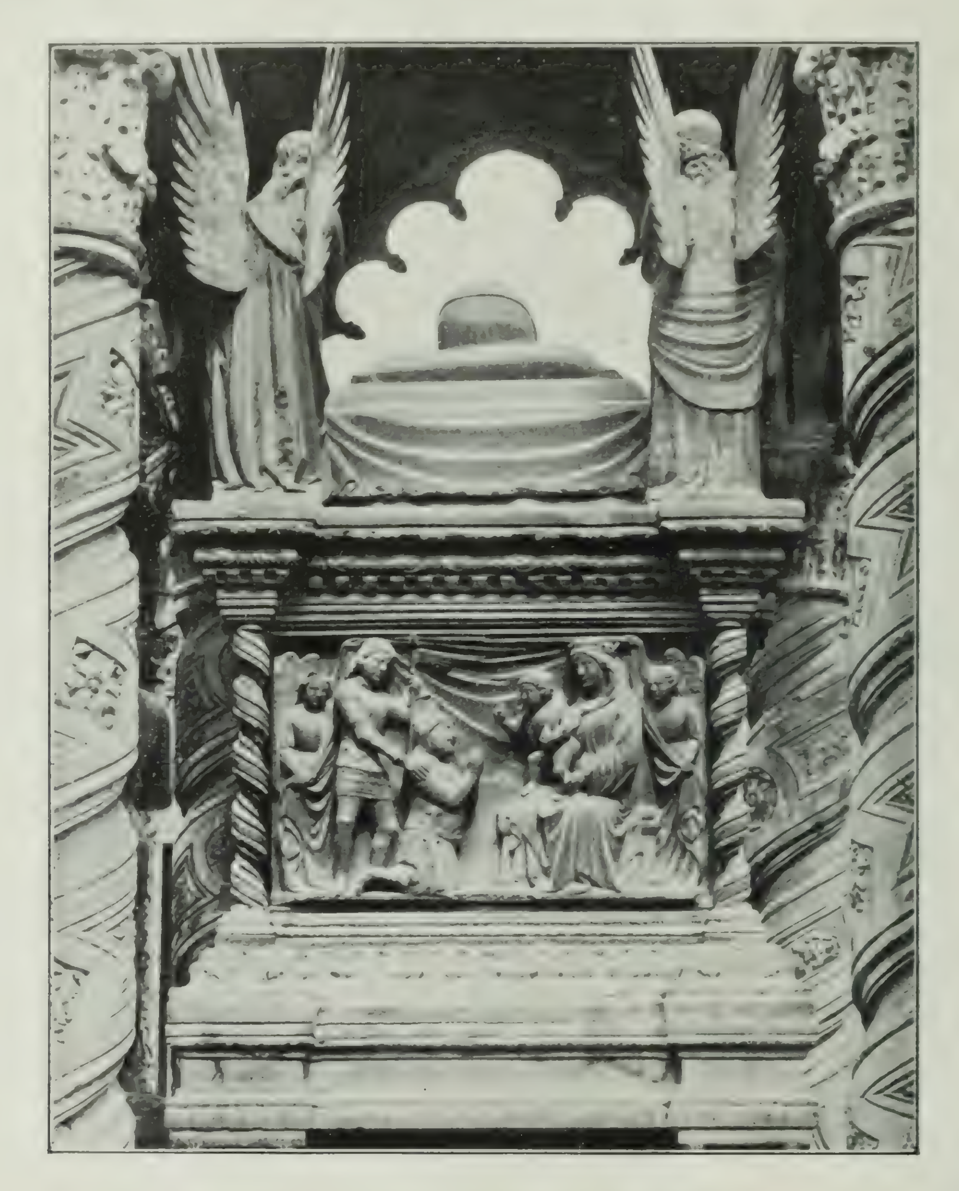


Tombeau de Cane Signorio (Cane III). Vue d'ensemble.

1. On trouvre aussi dans la décoration de ces tombes de nombreuses têtes de chiens, allusion au nom de Cane.

2. Ces héros chrétiens sont, — outre saint Louis, — saint Georges, saint Martin, saint Quirinus, saint Sigismond, saint Valentin.

passait à cheval dans la rue et qui, se sentant mourir à trente-cinq ans par suite de ses excès, assura la transmission de sa puissance à ses bâtards en faisant étrangler son frère cadet Paul-Alboin dans la prison de Peschiera où il le retenait depuis dix ans.



Tombeau de Cane Signorio. Le Sarcophage.

Mais ces monuments ont un caractère plus politique que religieux et sont destinés à affirmer la puissance des maîtres de Vérone.

Quoi qu'il en soit, le tombeau de Mastino II († 1351) est un des modèles de ces tombeaux surmontés d'un édicule, type le plus riche de l'architecture funéraire du moyen âge. Dans une grille rectangulaire analogue à celle de l'enceinte générale et s'appuyant aux quatre angles à quatre colonnes portant des statuettes, s'élève le monument tout en marbre. Sur une table soutenue par des colonnes est placé le sarcophage portant la

statue couchée du mort. Aux angles de la table quatre autres colonnes sont réunies par quatre arcades gothiques trilobées remplies de sculptures. Au-dessus de ces riches arcades, — cantonnées de petits édifices en forme de lanterne et contenant encore des statuettes — se dresse, tout unie dans un contraste saisissant, une pyramide tronquée, composée de grosses pierres comme une forteresse et dont les lignes raides dirigent le regard vers la statue équestre du podestat qui, avec son casque garni de grandes ailes, son armure en fer battu, son large bouclier et sa longue lance est le plus effrayant de ces Scaligers. Il justifie ces mots d'un contemporain : « Quand le seigneur Mastino chevauchait par les rues, toute la ville de Vérone était dans la terreur; quand il menaçait, toute la Lombardie tremblait [1]. » Le tombeau de Mastino II a été exécuté par le Milanais Pierino dont on ne connait pas d'autres œuvres. Perkins signale dans les tombeaux des Scaligers l'influence du Pisan Giovanni Balduccio qui, établi à Milan, y sculptait en 1339 le tombeau de saint Pierre martyr à l'église Saint-Eustorge. Mais l'œuvre de Balduccio, surtout dans les bas-reliefs, nous paraît bien inférieure.

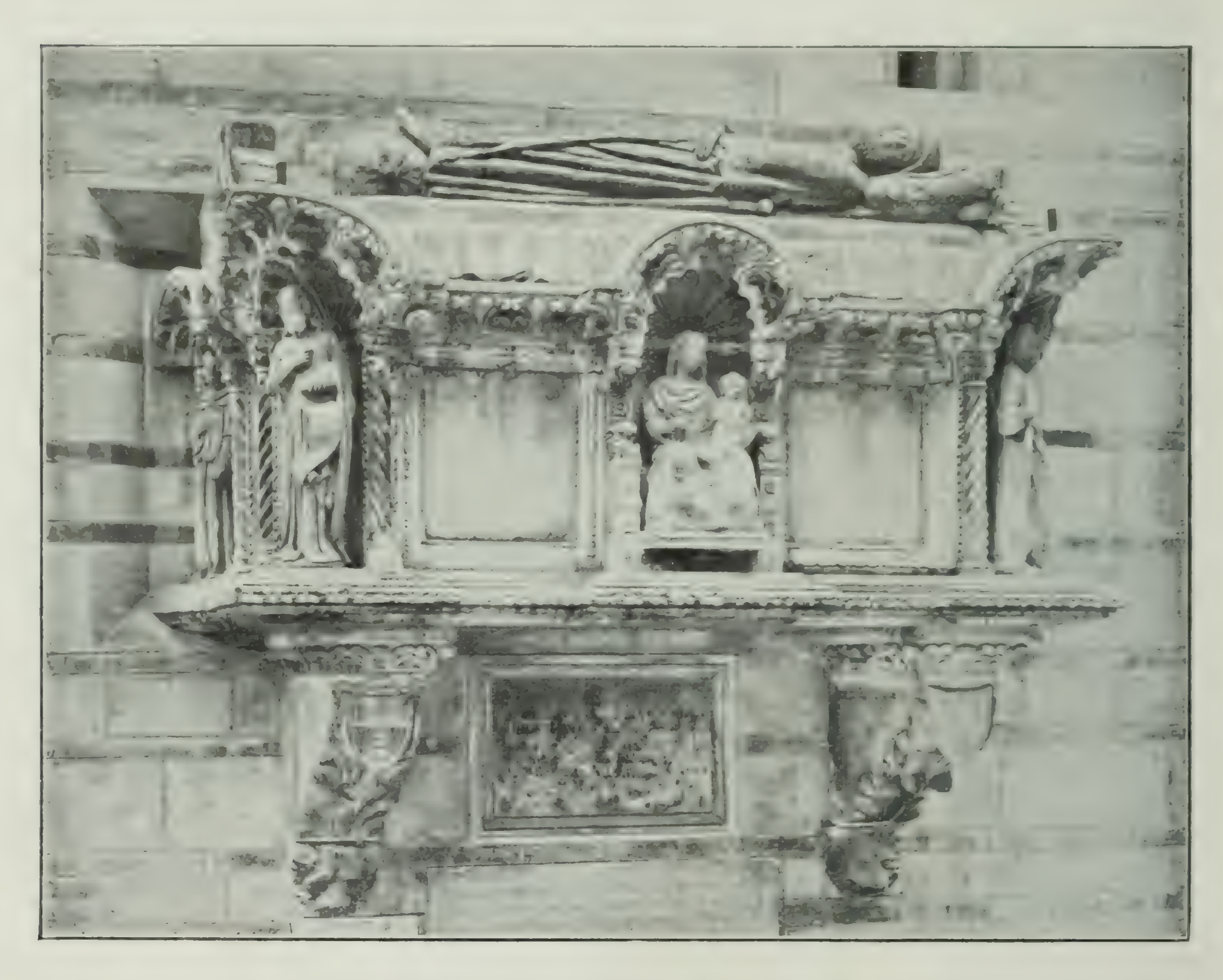


Tombeau de Cane Signorio. Fragment de la grille.

Le monument de Cane Signorio (Cane III, 1359-1375) est beaucoup plus

1. Quando dominus Martinus obequitabat, tota Veronensis urbs pertimescebat : quum, minabatur, tota Lombardia contremiscebat.

luxueux, beaucoup plus orné. On voit qu'on n'a pas regardé à la dépense. C'est que le titulaire, se sachant atteint d'une maladie incurable, s'était hâté de mettre en réserve dix mille florins d'or et avait fait venir de Milan Bonino de Campione pour que son tombeau lui fût élevé de son vivant. On n'est jamais mieux servi que par soi-même, surtout lorsqu'il s'agit de s'assurer des honneurs posthumes.



Tombeau de Giovanni della Scala.

Le tombeau de Cane Signorio annonce l'approche de la Renaissance et le gothique qui y domine se mêle à des souvenirs et à des formes gréco-romaines. Quoique trop compliqué, trop surchargé de détails (et inférieur à cet égard au tombeau de Mastino II), ce n'en est pas moins un superbe édifice. Il symbolise bien, comme le dit Perkins, « la vie de splendeur, de prodigalité et de désordre effréné des seigneurs de Vérone ; cette étrange association d'idées païennes et de sentiments chrétiens, de licence et de foi naïve trouve ici sa formule architectonique dans ce mélange d'extravagance de manière, unie à des formes d'une heureuse simplicité. »

Remarquons aussi que dans ce tombeau, comme dans toutes les autres sculptures réunies dans ce cimetière, malgré la profusion des figures et des ornements, on ne trouve presque rien de banal, on ne voit presque pas de ces figures et de ces ornements répétés de pratique qui donnent



Cour du Palais de la Raggione.

souvent un caractère de monotonie aux plus magnifiques œuvres des temps modernes. Chaque statue a été faite par inspiration directe en quelque sorte et par un ouvrier qui s'intéressait en particulier à chacun des personnages qu'il créait. On remarquera par exemple, — ce n'est qu'un mince détail, mais il est significatif, — la variété de coiffure des statuettes de vertus couronnant la grille extérieure.

Avant de quitter le cimetière des Scaligers, signalons le tombeau de Giovanni della Scala. Bonino de Campione l'exécuta en 1359 et c'est ce qui lui mérita la faveur de Cane Signorio, et la commande que celui-ci lui fit de son propre tombeau. Les niches en coquille du tombeau de Giovanni et les statuettes qu'elles abritent, peuvent, ainsi que la figure du mort, compter parmi les œuvres les plus exquises du XIVe siècle. Ici c'est la douceur qui domine. La Vierge portant sur ses genoux l'enfant Jésus est d'une grâce parfaite et d'une correction aisée qui à cette époque étaient rares, sinon absolument nouvelles; car la lourdeur ou la surcharge sont le défaut d'un bon nombre des sculptures du temps. Ce tombeau n'était pas destiné au plein air et on aurait dû le laisser sur le mur intérieur de S. Zeno à la place qu'il occupa jusqu'en 1831 [1]. Un autre sarcophage plus simple, le plus ancien de ceux qui portent un nom au cimetière de S. Maria Antica, contient la dépouille de Mastino Ier della Scala.

Mastino fut assassiné en 1277 sous une arcade voisine qui porte encore le nom de *Volto Barbaro*. Cette voûte s'ouvre sur la place de la Seigneurie et conduit à la via Mazzanti dont l'aspect général n'a guère varié depuis le crime et qui semble encore fort propre à faciliter un guet-apens.

D'ailleurs toutes les rues qui conduisent à la place de la Seigneurie sont surmontées d'arcades formant autant de portes que l'on pouvait fermer en cas d'alerte. Dans les villes italiennes les principaux édifices du gouvernement, réunis sur un même point, doivent pouvoir au besoin former une forteresse, refuge suprême de la résistance contre l'insurrection. Les *Piazze della Signoria* sont comme autant d'acropoles ou de kremlin.

La place de la Seigneurie de Vérone contient à l'Est la Préfecture. Cette préfecture occupe deux anciens palais des Scaligers, celui de Martino Ier et au Nord-Est celui de Cane Grande. L'extérieur a été complètement modifié, mais des parties importantes des cours intérieures ont été conservées. Au sud de la place une haute tour crénelée domine le tribunal continué par le palais de Justice (*Palazzo della Raggione*) fondé en 1183. C'est dans sa grande cour (*Mercato vecchio*) qu'il présente son aspect le plus intéressant. Ses murs sévères, où alternent les rangées de briques et de moellons, sont percés, de distance en distance, de fenêtres romanes trigéminées qui lui apportent un caractère d'élégance. Ce cachet artistique

1. Vérone possède plusieurs autres tombeaux sur le type déjà connu d'ailleurs (v. le tombeau d'Anténor à Padoue) du tombeau des Scaligers. Tels sont les quatre tombeaux conservés dans une cour qui sépare l'eglise Sainte-Anastasie de l'église Saint-Pierre-Martyr. Le plus important est celui du comte de Castelbarco. Il est situé au-dessus de la porte d'entrée. Le comte de Castelbarco contribua pour une grande partie à la construction de S. Anastasia et de San Fermo.

est augmenté par un bel escalier extérieur du XIVe siècle aboutissant à la grande salle. Ce palais fut remanié par Can Signorio qui y mourut.

En face du *Palazzo della Ragione*, se trouve le *Palazzo del Consiglio* ou la *Loggia*, un des rares édifices que Fra Giocondo ait élevés dans son pays et encore son attribution à cet architecte n'est-elle pas absolument certaine. En tous cas la construction est bien de son école.



Loggia del Consiglio et statue de Dante

Il a dû en donner le plan qui fut exécuté de 1476 à 1493. C'est peut-être le premier palais qui ait été couronné de statues[1]. La porte d'entrée est décorée par l'*Annonciation* en bronze de Girolamo Campagna. Sur l'arcade qui, s'appuyant à la loggia, passe par-dessus la rue Foglié, se voit la statue du médecin Girolamo Fracastor (1483-1553) par D. Cattaneo (1559). Au centre de la place, une statue du Dante atteste que la popularité du poète est restée aussi grande en Italie que l'est devenue celle de Victor-Emma-

1. Statues des cinq Véronais célèbres de l'antiquité, Cornelius Nepos, Catulle, Vitruve, Æmilius Macer et Pline que Vérone dispute à Come. Posées en 1493.

nuel ou de Cavour. A l'O. le *Palazzo dei Giuriconsulti* (1267) a perdu complètement son ancien aspect depuis sa reconstruction au XVIe s. Il est situé entre le Volto Barbaro et une autre voûte s'ouvrant sur la courte rue qui conduit à la *Piazza dell' Erbe* (marché aux légumes). Au delà de cette arcade se prolonge le *Palazzo della Raggione* qui va rejoindre le *Municipio* avec lequel sa cour est commune. Si la *Piazza della Signoria* est la place du gouvernement et de l'administration, la *Piazza dell' Erbe* fut la place du peuple. C'était le forum (marché et lieu des assemblées politiques) au temps des Romains. Le Municipio du moyen âge y a sa façade que surmonte une tour de 83 m. Une fontaine a été au temps de Bérenger formée de fragments antiques, y compris le fragment de statue complété de façon à en faire la personnification de Vérone. En avant de la fontaine, au milieu de la place, une tribune portée sur quatre colonnes, servait, pendant que Vérone était indépendante, à la proclamation des jugements. En arrière de la fontaine une colonne avec le lion de St-Marc affirme la mainmise de Venise sur sa voisine dont elle détruisit la liberté avec autant de perfidie qu'elle le faisait en même temps pour Padoue (1404-1405), mais avec moins de cruauté; car elle sut faire tourner à son profit les crimes par lesquels Jean Galéas Visconti avait renversé les Scaligers. A l'O. de la place, la Casa Mazzanti occupe le palais d'Alberto II della Scala et a conservé une partie des fresques de sa façade. Ces fresques furent jusqu'au milieu du XVIe s. le mode habituel de décoration des riches demeures (v. p. 159). De là, la simplicité trop nue de l'architecture et l'absence presque complète de sculptures dans les plus anciens palais et hôtels de Vérone. Mais la plupart de ces fresques ont disparu et l'extérieur jadis si brillant de ces demeures est devenu insignifiant.

Le palais Maffei (aujourd'hui Trezza) au fond de la place est un des plus luxueux exemples du retour aux façades tirant leur valeur de la décoration purement architecturale. Il date de 1668, et le style baroque y est tempéré par l'influence persistante de Palladio. Il est couronné de statues. Un escalier en limaçon d'une construction hardie et noble, s'élève du sol jusqu'au toit sans appui central, de façon qu'on peut saisir d'un seul coup d'œil toute la série de ses spirales[1]. A l'Est de la place, le moyen âge reparaît avec l'ancienne Casa dei Mercanti qui n'a guère changé de destination, car c'est aujourd'hui le Tribunal de commerce. La Piazza dell' Erbe nous rappelle donc des souvenirs des diverses époques de la vie véronaise.

Le *Castello Vecchio* et le pont fortifié qui le prolonge au-dessus de

1. Comparer l'escalier du château neuf à Naples.

l'Adige nous fait voir le moyen âge tout seul et dans son aspect le plus sauvage. Son mur tombe d'aplomb dans le fleuve sans qu'il y ait la moindre possibilité d'atterrir à son pied. L'Adige est son fossé et il n'est abordable de ce côté que par le pont tout garni de créneaux et dont chaque pile porte une tour. Ce pont fut construit en 1354 et la première pierre du château posée en 1355 par Cane Grande II.

Ce château était avant tout une forteresse et n'avait que de rares



Piazza dell' Erbe. Au fond le Lion de Saint-Marc et le palais Maffei.

jours sur la rue. Les briques sont entassées sans aucune moulure qui indique l'ossature de la construction et leurs joints ont cessé d'être nettement visibles. Cela lui donne l'aspect d'un bloc énorme. La couleur primitivement rouge, devenue plus sombre par l'effet des siècles, a pris la teinte du sang coagulé et ajoute à l'aspect formidable de cette masse rugueuse. La tyrannie croissante et les crimes multipliés des Scaligers leur faisait rechercher une demeure de plus en plus capable de résister aux attaques et de les protéger contre toutes les colères. Il semble d'ailleurs que chaque Scaliger, comme les souverains de l'Orient, ait tenu à honneur de se faire bâtir une résidence qui lui fût propre.



Le Pont des Scaligers et le Castello Vecchio.

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE A VÉRONE DEPUIS L'ÉPOQUE ROMANE

Églises gothiques. — La Renaissance. — San Micheli. — Forteresses et Palais.

Maintenant que nous connaissons les parties les plus caractéristiques de Vérone, nous reprendrons l'indication de ses autres monuments à partir de l'époque romane, en suivant en général l'ordre chronologique.

A l'époque gothique et sous les Scaligers on travaille avec activité à la cathédrale qui est achevée ; on termine le chœur de S. Zenon, on construit l'église de Sainte-Euphémie (XIII[e] siècle). Cane Grande fit bâtir en 1324, S. M. della Scala agrandie depuis. Au même temps appartient S. Fermo. Sa façade, mélange de brique et de marbre, est d'un effet noble et élégant avec ses quatre étroites fenêtres ogivales s'allon-

geant au-dessus du plein cintre de son portail. A l'intérieur, sa large et unique nef est couverte par une vaste charpente. Cette charpente comprend de chaque côté des consoles soutenant des arcs en quart de cercle qui supportent à leur tour un cintre complet. Il y a là des dispositions



Via Mozzanti.

fort ingénieuses ; mais qu'on est loin de l'aspect des trois nefs voûtées en pierres de nos églises françaises ! On se croirait dans une halle plus que dans un temple.

La façade de Santa Anastasia (commencée en 1261) est inachevée ; mais le portail gothique est de lignes très pures, et l'intérieur de l'église à trois nefs avec ses douze colonnes vaut en son genre (il est de style

flamboyant) celui de Saint-Zenon. Lorsqu'il fut terminé en 1437, Vérone était depuis plus de trente ans sous la domination vénitienne. Mais à Vérone, pas plus qu'à Padoue, le gouvernement de la Sérénissime République n'arrêta l'activité architecturale. L'église des SS. Nazaire et Celso (style gothique) est remaniée de 1464 à 1466. Au XVe siècle appartient San Bernardino. A la fin de ce siècle et au début du suivant, on commence



S. Fermo Maggiore.

la transformation ou reconstruction de S. Maria-in-Organo et de S. Georges-in-Braïda.

San Micheli a une part dont il est difficile de déterminer l'importance à la construction de Saint-Georges-in-Braïda. A S. Maria-in-Organo, il a simplement donné le plan de la façade qui n'a été exécutée qu'en 1592, donc après sa mort. A la chapelle Pellegrini annexée à l'église San Bernardino, il a pu librement appliquer ses idées, et, dans un style qu'on peut aimer plus ou moins, il a fait une œuvre excellente où une décoration riche et élégante s'accorde intimement avec la structure qui est elle-

même de très heureuses proportions. Là, comme dans la Madonna di Campagna qu'il éleva au bourg de San Michele, sa patrie, à quelques kilomètres de Vérone, tout est subordonné à l'importance de la coupole. La chapelle Pellegrini rappelle le *Tempietto* de Bramante à Saint-Pierre-in-Montorio de Rome. La décoration de feuillages, d'oiseaux, de fleurs, et de fruits en guirlandes, avec plusieurs figures de pèlerins (pellegrini)



Façade de S. Anastasia et monument de Paul Véronese.
A gauche, Saint-Pierre-Martyr et le tombeau du comte de Castel-Barco.

allusion à la famille qui fit élever le monument, est charmante et est une surprise de la part de cet artiste qui s'est surtout rendu célèbre dans l'architecture militaire.

San Micheli est un des premiers fondateurs du système moderne de fortifications, tel que l'invention de la poudre l'avait rendu nécessaire. Il est un des créateurs de la fortification bastionnée et peut être considéré comme un précurseur de Vauban. Les hommes du métier apprécieront ce mérite ; mais les artistes et les simples touristes ne doivent pas être indifférents à ces constructions. Alors l'art de l'ingénieur et celui de l'ar-

chitecte, au lieu d'être presque hostiles comme aujourd'hui, n'étaient même pas séparés. De même que Vitruve était le *præfectus fabrorum* (c'est-à-dire le chef d'état-major du génie) dans l'armée de César, Giotto travaille aux fortifications de Florence et Léonard de Vinci à celles des Romagnes pour César Borgia. De là le caractère artistique que conserve alors l'architec-



Intérieur de la Chapelle Pellegrini (Église S. Bernardino).

ture militaire, quoique à cette époque elle devienne de plus en plus scientifique et soit soumise à des règles précises et d'une application très générale. Les portes de Vérone qu'a construites San Micheli arrêtent le regard par l'énergie sévère de l'aspect et l'harmonie puissante des formes. Il emprunte à l'antiquité la décoration en bossages et l'applique même aux colonnes. La *Porta Nuova* et la *Porta Stuppa* ou *Porta Palio* notamment sont célèbres. La porta Palio est à elle seule un résumé du système architectural de San Micheli, pour ce genre de constructions : car, sur une des façades, les

ouvertures sont à arcades et les bossages du mur se continuent sur les colonnes qui y sont engagées, tandis que sur l'autre face, les bossages sont interrompus par des colonnes de dorique-romain à cannelures verticales et continues.

Cependant ce qui nous intéresse le plus aujourd'hui dans l'œuvre de



Palais Canossa.

San Micheli ce sont ses palais. C'est devant eux qu'on peut bien comprendre la place qu'il occupe dans l'histoire de l'architecture italienne, où il caractérise la période qui suit celle de Bramante et précède celle de Palladio. Il forme comme le lien entre les deux systèmes.

Les Palais de Vérone frappent d'abord par la solidité des masses et le parti pris dans l'unité d'aspect : l'étage inférieur surtout conserve un caractère de forteresse. En général, San Micheli réserve les colonnes pour

l'étage supérieur et revêt simplement le rez-de-chaussée d'un bossage, sans pour cela lui donner franchement le caractère d'un soubassement, comme le fera Palladio. Au Palais Canossa, au Corso Cavour, près du Castello Vecchio, le rez-de-chaussée est sans pilastre et complètement rustique. « Il est tout entier en galerie ouverte par laquelle on voit une cour à pilastres dont le fond est formé par le beau paysage au delà de l'Adige. » Des pilastres corinthiens fort simples, sans cannelures et groupés par deux, encadrent les grandes fenêtres arrondies du premier étage et s'élèvent jusqu'à la corniche qui supporte une galerie à balustre surmontée par des statues [1]. Au rez-de-chaussée du palais Bevilacqua, des pilastres rustiques font une saillie nettement marquée, mais peu proéminente sur le reste du mur qui est de même appareil. Les pilastres séparent de grandes ouvertures à plein centre qui reparaîtront plus ornées à l'étage supérieur, les ouvertures sont alternativement de deux dimensions. De riches colonnes corinthiennes cannelées en spirale se dressent entre les fenêtres du premier étage jusqu'à une corniche richement décorée. Au premier étage, pour concilier les proportions des éléments architectoniques des fenêtres de largeur différentes avec l'harmonie générale résultant des colonnes encadrantes (v. la fig. p. 139), les fenêtres à arcades plus étroites ont été surmontées d'une petite fenêtre rectangulaire pour regagner le niveau supérieur des grandes arcades. Au rez-de-chaussée, le problème a été aussi fort bien résolu et d'une façon plus simple comme le permettait l'unité plus grande de la décoration, les pilastres se détachant moins du fond. Toutes les fenêtres sont d'égale dimension, mais entre les pilastres plus écartés une arcade de rayon plus grand que celui de la fenêtre, encadre cette fenêtre et retombe sur des impostes et des piédroits s'appuyant de côté sur les pilastres. Un balcon de pierre se développe dans toute la largeur de l'édifice entre les deux étages.

Au Palais Pompeï alla Vittoria, le rez-de-chaussée n'a plus de pilastre, il est même plus simple qu'au Palais Canossa, et des colonnes doriques partent de là, à l'aplomb même des bossages, pour séparer les cinq fenêtres égales du premier étage et se continuer jusqu'à la corniche. Nous approchons de Palladio, quoique les colonnes n'embrassent encore qu'un étage. L'analogie avec la disposition palladienne est mieux marquée au Palais Verzi (place Victor-Emmanuel) : les pilastres de la partie supérieure de l'édifice, encadrent, dans toute son étendue, deux étages de fenêtres inégales ; mais là encore les colonnes ne sont que l'ornement spécial d'une moitié du monument et n'en marquent pas l'ossature géné-

1. L'attique du palais Canossa date seulement de 1770.

rale ; la partie basse en est encore indépendante. La *Gran Guardia Vecchia* est l'œuvre d'un parent de San Micheli, Domenico Cortoni.

Dans les siècles suivants, l'influence de Palladio domine au Palais Maffei (1668), à la Dogana élevée en 1758 par Pompei qui avait construit



Palais Bevilacqua.

en 1745 le portique où est exposé le *Museo Lapidario* [1]. Le Palais Giusti est surtout connu par ses jardins qui se développent sur le flanc de la colline S. Pietro et sont couronnés par une petite terrasse-belvedère qui sert de coiffure à une tête colossale que l'on aperçoit, grimaçante, du bas des rampes et escaliers qui y conduisent.

1. Autres Palazzi : Tedeschi, Pellegrini, Lisca, Vitali, de l'Académie (auj. hôtel), etc.



San Micheli. Porte Palio.

CHAPITRE VI

LA SCULPTURE A VÉRONE DEPUIS LE XVe SIÈCLE. — LE CAMPO SANTO.

Parmi les édifices plus modernes, il serait injuste d'oublier le cimetière auquel conduit au delà du pont Aleardi, une magnifique allée de cyprès.

Au bout de cet alignement solennel et sombre, un porche d'une majestueuse simplicité, que domine le mot : *Resurrecturis* et orné de sculptures par Poli, introduit dans un grand portique rectangulaire comprenant environ deux cents colonnes doriques. Le milieu de chaque face est marqué par un avant-corps qui coupe la monotonie de ces longues files. Celui qui est à l'opposé de la porte d'entrée porte l'inscription : *Piis sacrum*, les deux autres : *Ingenio Claris* et *Beneficis in patriam*. Le cimetière est l'œuvre de l'architecte Francisco Bonzani, mort en 1869, et en garde le tombeau. Le luxe des cimetières italiens dépasse de beaucoup ce qui se voit chez nous. Même dans les villes de second ordre, la statuaire y abonde. Si tout n'est pas de l'art dans cet amoncellement de

sculpture ; on y trouve cependant bien des œuvres dignes d'estime et la plupart ne déparceraient pas en somme nos expositions.

On y remarque à côté de ce faste trop commun aux monuments comme aux éloges funèbres, des œuvres d'un caractère intime, familial, vraiment contemporain, qu'on rencontrerait difficilement dans d'autres pays et qui montrent le goût persistant des Italiens pour faire leur part aux manifestations artistiques dans la vie privée de la famille.



Rosso Fiorentino. Tombeau de Brenzoni (S. Fermo).

Qui sait si, dans quelques générations, ce qui nous paraît tomber dans la puérilité par la reproduction trop exacte du détail de la mode ne sera pas considéré comme un trait original attestant la souplesse de main de l'ouvrier et ayant la valeur d'un document d'une authenticité indiscutable. Peut-être ce qui nous paraît maniéré sera-t-il appelé ingénieux ; ce qui nous paraît théâtral, jugé simplement pittoresque.

Depuis que les critiques sévères eux-mêmes s'habituent à la sculpture polychrome, pourvu qu'elle soit discrète, pourquoi ne serait-on pas bienveillant pour le monument où, sur la perspective en marbre gris d'une nef gothique vue de biais, défile un

cortège en marbre blanc de jeunes filles, d'un relief de plus en plus accentué à mesure qu'elles se rapprochent de deux autres jeunes filles qui, complètement isolées du fond, jettent des fleurs sur la tombe de leur amie (tombeau de Caroline Dolce Niceti)? Pourquoi, lorsqu'il s'agit pour une famille d'honorer le souvenir de ceux qu'elle a perdus, voudrait-on réserver le marbre et le bronze pour les seules célébrités, célébrités souvent si passagères? On n'a pas lieu d'être choqué devant le tombeau élevé à Maria Smania par son époux et ses enfants malgré l'importance du groupe où l'on voit une femme jeune encore, mais amaigrie par la maladie et déjà touchée par la mort, appuyer ses deux jeunes filles sur sa poitrine, tandis qu'un homme debout, dans la force de l'âge, la tête inclinée sur sa main, contient sa douleur. Ce groupe est l'œuvre de Ugo Zannoni qui a élevé non loin de là un tombeau fort riche aussi aux peintres Giuseppe Zannoni et Marcello Ranconi, morts ensemble en pleine jeunesse par suite de la rupture d'une voûte dans l'église de Monteforte d'Alpone, le 28 mai 1905. A côté des œuvres de Zannoni, nous aurions pu en citer des frères Spazzi, de Cristiani, de Barcagla, de Poli, etc. [1] Cristiani a été le collaborateur de Torquato della Torre pour la statue de Paul Véronèse (place Sainte-Anastasie, 1888). Zannoni est l'auteur de la statue du Dante (place de la Seigneurie, 1865). Les frères Spazzi ont sculpté en 1889 à S. Zeno Maggiore, le tombeau de Saint-Zenon où la figure principale est accompagnée des statues assises de la Religion, la Foi, l'Espérance et la Charité. C'est une œuvre vraiment remarquable. La date de ces statues, comme plusieurs des monuments des cimetières, montre que la sculpture est activement encore pratiquée à Vérone et on peut regretter que ses sculpteurs contemporains ne se soient pas fait connaître davantage dans les expositions internationales. Cependant leur prédécesseur, Innocenzo Fraccaroli (1805-1882), avait été fort bien accueilli à notre Exposition de 1855 et avait obtenu (elles étaient

1. Ces tombeaux de Vérone n'étant pas en général indiqués dans les livres qui parlent de cette ville, nous en signalerons encore quelques-uns. Dans le tombeau du sénateur Camuzzoni, Sindaco di Verona, par Cristiani, le buste du défunt qui s'était beaucoup occupé du développement de l'enseignement professionnel est accompagné d'un jeune garçon assis sur une gerbe de blé et d'une petite fille fort bien posée brodant une inscription. L'un des Spazzi, dans le tombeau de Mme Moscardo, a représenté une vieille femme assise, dont la tête agonisante est soutenue par un ange. Il est aussi l'auteur du tombeau de Scandola Grandini représentée dans l'attitude de la prière. Zannoni a sculpté le tombeau de l'avocat Zerzi (1894) et celui de l'industriel Calisto Zerzi et de sa femme (1886). Le tombeau de Tesera Marchesi est un groupe de cinq personnes de grandeur naturelle. L'ingénieur Zanella (1806-1885) est représenté regardant une carte avec une attention intense fort bien exprimée. Le monument du comte Antonio Pompeï, mélange le bronze, le marbre blanc et le marbre de couleur.

rares alors) une médaille de première classe. On voit au Musée les moulages ou les marbres de ses principales statues, œuvres estimables dans leur correction un peu froide qui sent encore l'influence de David : *La mort d'Achille, Ève, Camille la Volsque, Achille et Penthésilée*[1].

Cependant, comme pour le tombeau des Scaligers, dans les temps qui suivirent, au XV[e] et même au XVI[e] siècle, Vérone eut plus d'une fois recours à des sculpteurs étrangers. De plus, un certain nombre d'œuvres dont on pourrait faire honneur à des Véronais sont anonymes. Tel est, à la cathédrale, le tombeau gothique de sainte Agathe (1353) entouré d'un magnifique encadrement Renaissance (1508). Mais c'est au Florentin Giovanni Bartolo, dit il Rosso, qu'est dû le tombeau de la famille des Brenzoni (à S. Fermo) exécuté vers 1420 ; il représente le sujet de la Résurrection, le tombeau du Christ formant le sarcophage. Au même style appartient le tombeau de Sarego (1432) au chœur de S. Anastasia. Mais l'œuvre est inférieure, et il faut admettre que Rosso n'en est pas seul l'auteur. Ce tombeau, quoiqu'il ne soit pas une œuvre d'art bien remarquable, mérite qu'on s'y arrête à cause de sa disposition conforme au type qui ne tardera pas à dominer dans l'architecture funéraire de la Vénétie. Le motif principal est la statue équestre du Condottiere. « Devant et derrière le guerrier, sont debout, non plus sur des consoles antiques, mais sur des rochers, deux écuyers, vêtus de leur armure et tenant par côté le rideau d'un baldaquin. Celui qui est sur le devant se découvre en présence du maître. Sur le sommet du baldaquin une figure tient un écusson. » (Burckhardt). C'est seulement au-dessus du cadre que la religion est rappelée, dans cette œuvre de caractère profane, par des figures d'anges et de saints non pas sculptées, mais peintes. On attribue ces fresques à Stefano da Zevio[2].

D'ailleurs les sculptures elles-mêmes sont peintes. Cette union des deux arts de la peinture et de la sculpture dans les tombeaux (surtout dans

1. Le Musée contient d'autres œuvres modernes intéressantes, un très beau *buste de Napoléon ;* une statue de *Catherine Brenzoni*, femme remarquable par ses talents et ses vertus, qui, étant elle-même écrivain et poète s'attacha, à développer l'instruction des femmes dans son pays et se fit aimer de tous par ses bonnes œuvres. Cette statue fut exécutée en 1802 par Fedi, l'auteur de l'*Enlèvement de Polyxène* à la *Loggia dei Lanzi* de Florence. Nous ne pouvions manquer de trouver, dans une ville aussi patriote que Vérone et autour de laquelle ont été livrés tant de combats, les statues de Victor-Emmanuel et de Garibaldi. La statue équestre du roi est de Borghi (1885), celle de Garibaldi de Bordoni (1887). Victor-Emmanuel est à côté du monument impérial des Arènes, sur la place qui porte son nom ; Garibaldi, sur la place de l'Indépendance, non loin du tombeau des Scaligers dont il rappelle l'époque agitée par sa vie aventureuse.

2. Dans les parties peintes à fresque, on voit aussi deux figures d'écuyer. — Le bas-relief du Museo Civico représentant saint Martin est du même temps (1436).

les enfeus) se montre aussi plus d'une fois dans les constructions accessoires des églises. Dans la chaire de Saint Fermo Maggiore, érigée en 1396 par l'ordre et aux frais de Barnabe Moroni de Modène, alors avocat fiscal à la Cour des Scaligers, la partie inférieure, le parapet et les colonnes sont de marbre rouge avec des moulures de marbre blanc ; mais la partie supérieure est en bois doré et orné de peinture. Sur la petite corniche au dessus des peintures : on lit *Martini opus*. Ce Martin doit être l'auteur de la chaire, car on sait que la décoration picturale représentant les prophètes, plusieurs saints et la crucifixion est de Stefano da Zevio. Le Museo Civico a recueilli plusieurs statues de pierre coloriées du moyen âge (entre autres une sainte Catherine très intéressante). En 1500, le sculpteur Michel de Vérone coloriait encore ses statues du transept gauche de S. Anastasia.

Au XVIe siècle, Vérone avait des sculpteurs distingués ; mais ils travaillaient surtout hors de leur ville natale. C'est ainsi que Giovanni Baptista de Vérone, contemporain de Vasari, auquel on attribue le beau Christ qui couronne le Jubé de San Micheli à la cathédrale, passa la plus grande partie de sa vie à Mantoue. C'est ainsi que les Bregno, Antonio, son frère Paolo ou Pietro, et Lorenzo, fils ou neveu d'Antonio, surnommés Rizzo, Riccio ou Crispo, ont passé presque toute leur vie d'artiste à Venise. Leur homonyme par le surnom, Andrea Briosco, dit également Riccio, qui était Padouan (1470-1532), a fait à Vérone une de ses œuvres les plus importantes, le tombeau du médecin della Torre. Les bas-reliefs originaux étaient au Louvre, mais on en ignorait la provenance et ils avaient fort embarrassé la critique. Ils sont d'une grande finesse, d'une heureuse composition. Le relief en est peu accusé, fort différent en cela des œuvres de Ghiberti et de ses contemporains. Après lui, les sculpteurs les plus en vue à Vérone sont les Vénitiens Daniele Cattaneo (tombeau du général Fregoso à Santa Anastasia 1565) et Girolamo Campagna (1552-1623), auteur de l'*Annonciation* de bronze au portail de la Loggia del Consiglio. Des deux bossus qui supportent les bénitiers de S. Zeno (deuxième moitié du XVIe siècle) l'un est d'Alessandro Rossi, l'autre de Gabriele Caliari, père de Paul Véronèse.



Fra Giovanni de Vérone. Stalles du chœur de S. M. in Organo.

CHAPITRE VII

LES « INTARSIATORI » VÉRONAIS

Les stalles de S. M. in organo.

Le nom de Paul Véronèse suffit à montrer combien la peinture de Vérone l'emporte sur sa sculpture. Vérone s'est placée au premier rang dans un art qui tient le milieu entre la peinture et la sculpture ; nous voulons parler de cette mosaïque de bois vernis de diverses couleurs, mosaïque que les Italiens appellent *tarsia* et dont nous avons trouvé à Padoue des échantillons remarquables. Si ce genre de travail a été pratiqué dans d'autres pays,

c'est surtout en Italie qu'il a brillé et les « intarsiatori » Italiens sont sans rivaux. Or en Italie même, les intarsiatori véronais l'emportent sur tous les autres. Ils ont une habileté merveilleuse à tirer parti des ressources restreintes du procédé[1]. Par l'exacte appréciation de la valeur relative de ces tons atténués et d'une gamme en somme peu variée, ils obtiennent des résultats vraiment extraordinaires. Ils arrivent à reproduire non seulement des meubles et objets de toute sorte (livres ouverts, missels aux pages à demi froissées, horloges, instruments de mathématique et d'astronomie, etc.), non seulement des intérieurs d'édifices où ils déploient une science raffinée de la perspective, mais des paysages avec des effets de lumière et de lointain, sans parler de la figure humaine dont ils ont soin d'user avec discrétion. Ajoutons qu'ils ne se perdent pas dans la minutie du détail et font de véritables œuvres d'art.



Fra Giovanni de Vérone. Candelabre de bois de S. M. in Organo.

Ce travail de conscience et de patience fut surtout pratiqué par des moines. Les « intarsiatori » véronais étaient recherchés dans toute l'Italie, même en Toscane où les artistes de ce genre ne manquaient pas. Fra Gabriello de Vérone exécuta une partie des stalles de la cathédrale de Sienne. Nous avons rappelé d'autre part les travaux de Fra Vincenzo delle Vacche à Padoue. Mais le plus célèbre d'entre eux, Fra Giovanni, de Vérone, a surtout travaillé dans son pays.

Il triomphe à S. Maria in Organo (1499) aussi bien comme sculpteur sur bois que comme intarsiatore. Car il a fait le grand candélabre de bois comparable au candélabre de

1. Il est vrai qu'on arrivait à varier les couleurs naturelles des bois au moyen d'huiles pénétrantes et de teintures bouillantes.

bronze de Riccio à Padoue, et il a façonné, sculpté, ajouré les stalles du chœur dont il a également composé les mosaïques. Il a aussi exécuté le Lutrin de l'église, ainsi que les marqueteries de la sacristie[1], et les sièges adossés devant le grand autel. Ces stalles, ainsi que les boiseries de la sacristie, sont intéressantes à un autre titre. Elles sont ornées de peintures de Cavazzola (1486-1522) et de Dom. Brusasorci (1494-1567). Or ces peintures sont toutes de vrais paysages à la façon moderne, aux dimensions restreintes et aux vastes horizons. La figure humaine, haute de quelques centimètres, y est rare, assez insignifiante et pour ainsi dire absente. Les premiers paysages proprement dits sont donc plus anciens qu'on ne le croit généralement ; et c'est encore l'Italie qui peut en revendiquer l'initiative. C'est plutôt, il est vrai, l'aspect extérieur du paysage, que ce n'en est l'âme. On n'y découvre pas ce sentiment intime de la nature aimée pour elle-même qu'on verra bientôt poindre dans les paysages que le flamand Paul Brill exécutera précisément en Italie.

Pour la peinture italienne, le paysage, même magnifiquement traité et bien compris, n'est que le cadre de la vie humaine. Les peintres de Vérone, si passionnés qu'ils soient pour la couleur et la lumière, en donnent une preuve de plus.

1. Les boiseries de la sacristie ont été fortement endommagées par les dernières inondations.



Médaille de Pisanello.



V. Pisanello. Saint Georges vainqueur du Dragon, délivrant la fille du roi (S. Anastasia).

CHAPITRE VIII

LA PEINTURE VÉRONAISE[1]

Ses origines. — Pisanello, médailleur et peintre.

Si l'on voulait rechercher les origines de l'école véronaise, on pourrait remonter bien loin, car Pline l'Ancien parle du chevalier Turpilius, son contemporain dont on voit, dit-il, de belles œuvres à Vérone, et il ajoute ce détail que Turpilius peignait de la main gauche. Mais franchissons plusieurs siècles. Les fresques de SS. Siro e Libera sont du Xe s. Celles de la grotte de SS. Nazaro e Celso (transportées en grande partie

1. Zannandreiss. *Le Vite dei pittori, sculptori e architetti Veronesi*, publicate per Giuseppe Biadego. Verona 1891, in-8°. Bernasconi, *Della Scola pittorica Veronese*. Verona, 1864, in-8°. — Les œuvres de Vasari. Les histoires de la peinture italienne de Crowe et Cavalcaselle, Rosini, Lanzi.

au Musée) sont de la fin de la période byzantine. A S.-Zenon, nous retrouverons dans le chœur : à gauche des fresques du XIe s. (Pépin, fils de Charlemagne) et du XIIIe s. ; à droite des fresques du XIIe s. qu'on aperçoit en partie sous les fresques nouvelles dont on les a recouvertes au XIVe s. Les sujets traités sont les mêmes et il y a là les éléments d'une étude curieuse. Une figure de S. Zeno, du XIVe siècle, se voit près des fonts baptismaux et des fresques romanes au premier étage de la tour crénelée à gauche de l'église.



Pisanello. La tête de la fille du roi (détail de la peinture précédente)

Mais aucune de ces œuvres n'a une grande valeur. Aussi lorsque les Scaligers voulurent décorer leurs palais, ils firent venir Giotto. Tout ce que Giotto y a fait est perdu ; et si l'on veut retrouver sa manière et peut-être sa main, il faut aller à San Giovanni-in-Fonte où certaines figures ne sont pas indignes de l'Arena. La perte des peintures du palais des Scaligers est à jamais regrettable, ne fût-ce qu'à cause de l'ingéniosité des sujets. Le fond commun en était les vicissitudes de la fortune, pensée qui, à ces époques troublées par tant de révolutions, préoccupait fort tous les esprits et s'y compliquait des superstitions astrologiques partout répandues[1]. Les principaux appartements étaient décorés de sujets appropriés à la condition des personnes auxquelles ils étaient destinés. Ainsi des Victoires pour les guerriers, l'Espérance pour les exilés, les Muses pour les poètes, Mercure pour les

1. Voy. ci-dessus, p. 33 et 54. La « roue de la fortune » encadre plus d'une rosace des églises du moyen âge. On en voit une notamment à Amiens.

artistes, le Paradis pour les prêtres[1]. Les Scaligers employèrent aussi le Véronais Altichieri. Il peignit pour eux le *Siège de Jérusalem* qui est complètement détruit et ce n'est pas la fresque de S. Anastasia (deuxième chapelle à droite du chœur) qui permettrait de juger ce grand artiste qu'on ne peut bien apprécier qu'à Padoue et qui d'ailleurs, par l'enseignement qu'il a reçu et par son style, se rattache aussi bien à l'école padouane[2].

Sans dénier à Vérone le droit de revendiquer la renommée d'Altichieri, il faut arriver à Vittore Pisanello (1380-1451) pour trouver un grand peintre complètement véronais. Pisanello est surtout célèbre comme médailleur, et à peine a-t-il quelques rivaux à cet égard dans les temps modernes. Ses médailles frappées ou simplement moulées et fondues sont recherchées dans toutes les collections de l'Europe, et Vérone[3] en possède un bon nombre. En revanche, il reste bien peu de ses peintures. Mais le peu qui en est resté suffit à lui assurer aussi une place éminente dans l'art. N'eût-on que le *saint Georges victorieux du Dragon*[4], on peut dire que le peintre vaut presque le médailleur. Ses meilleures figures ont déjà quelque chose de définitif, comme on en voit dans les œuvres de la grande époque, lorsque la Renaissance achève son évolution. Elles ont une personnalité intense qui se fixe justement dans l'esprit et le regard avec la netteté d'une médaille. Le type de saint Georges, chevalier blond aux cheveux bouclés, plus énergique que fort, au regard clair, vaillant et mélancolique, est une figure d'une originalité exceptionnelle et d'un sentiment presque moderne. La princesse, préservée du monstre, est digne par la noblesse de son expression et de son attitude, comme par la beauté fière de toute sa personne, de celui qui l'a sauvée[5].

Pisanello, tenu à la simplicité et à la concision dans l'art qu'il pratique d'habitude, aime au contraire la richesse et l'abondance dans ses pein-

1. Perkins, *Histoire de la sculpture italienne*, II, p. 150.

2. Cette fresque représente un chevalier de la famille Cavalli, à genoux devant la Vierge, dans une chapelle gothique. On doit rattacher à l'école d'Altichieri les fresques du bras gauche du transept dans la même église, ainsi qu'un grand crucifiement et une scène de martyre à S. Fermo. Au même temps (1360) appartient le *Couronnement de la Vierge*, par Turone (au Musée).

3. Vérone eut d'autres médailleurs de grand talent, comme Matteo dei Pasti, également peintre et sculpteur (médaille d'Isotta de Rimini, 1446). Elle eut des graveurs en pierres fines comme Galeazzo Mandelle ou Mandella et Avanzi qui travaillaient au commencement du XVIe s., et Matteo del Nasaro, élève d'Avanzi qui s'établit en France où il jouit de la faveur de François Ier et où il fit aussi de nombreuses médailles.

4. Aujourd'hui au-dessus de la chapelle Pellegrini à S. Anastasia.

5. Un dessin de Pisanello au musée Bonnat de Bayonne, est très probablement une étude pour cette figure.

tures. Il y réunit de nombreux personnages. Il y accumule les monuments. On voit, comme fond à son saint Georges une quantité de tours, de clochers, de murailles, de fabriques diverses qui sont comme la condensation d'une ville du moyen âge et spécialement de Vérone. C'est



Stefano da Zevio. La Vierge aux Roses. Musée.

l'architecture des tombeaux des Scaligers. Détail à noter, à la porte d'entrée, se dresse une potence garnie de deux pendus.

Pisanello étend sa sympathie et sa curiosité à toute la nature : il aime à répandre dans ses compositions avec les belles étoffes et les beaux harnachements, les plantes et les fleurs, à y mêler surtout les animaux les plus divers. Dans le saint Georges encore, on voit, à côté de chevaux rendus

dans les positions les plus difficiles (cheval de face à droite), avec un sentiment de leur forme qui sera trop oublié depuis, et une science du raccourci qui sera rarement égalée, un bélier accroupi et deux chiens d'espèce tout à fait différente, un grand chien muselé, au poil ras, bête de combat, et un petit chien frisé, véritable chien de luxe. Il avait étudié avec passion non seulement les animaux qui sont les compagnons de l'homme, mais les bêtes de toutes sortes, oiseaux, insectes et même les animaux sauvages et exotiques que les montreurs de curiosités promenaient par les villes. Nous possédons au Louvre une série de dessins qui témoignent de la conscience avec laquelle il s'attachait à rendre les éléments les plus délicats de leur structure comme leur attitude et leur physionomie. Ce seraient aussi bien des figures pour l'ouvrage d'un naturaliste. Par la décision dans la forme générale et la précision du détail, il égale en y joignant son autorité propre, ce que les Japonais devaient faire de mieux et l'on est étonné de voir combien ces dessins ont peu vieilli. Un de ces dessins est sans doute une étude pour un des chevaux du saint Georges. Les animaux que ce tableau contient suffiraient d'ailleurs à faire de Pisanello le premier des animaliers de son temps et même de toute la Renaissance [1].

On voit encore de Pisanello à Vérone une *Annonciation* (à Saint Fermo) dans laquelle l'ange ressemble au saint Georges de Santa Anastasia. On peut lui attribuer aussi des fresques à S. M. della Scala ; mais, quoiqu'elles soient bien dans sa manière, l'incertitude que présente la signature (*Pisanus* ou *Stefanus*) permet de les attribuer aussi bien à son contemporain et disciple Stefano da Zevio (1393-1439). Stefano est loin de valoir son maître, et ses œuvres paraîtraient antérieures. Ses deux vierges au milieu d'une roseraie (Museo Civico) ont l'air de grandes miniatures et rappellent les tableaux de l'école de Cologne. Stefano da Zevio a peint aussi une fresque au-dessus de l'entrée de S. Giovanni della Valle. Il a décoré la façade d'une maison de la Via di Mezzo devant le Ponte Navi (une *Madone avec des Saints* et une *Naissance du Christ*).

1. Dans les dessins ou aquarelles du Louvre on trouve des chevaux, des bœufs, des moutons, des chiens de plusieurs espèces, des ânes, des chèvres, des buffles, des chats domestiques, des chats sauvages, des lapins, des chevreuils, des biches, des loups renards, sangliers, ours, guépards, lynx, chameaux, lions, singes ; de nombreuses espèces d'oiseaux (poules, coqs, canards volant, canards nageant, perdrix, moineaux, chardonnerets, huppes, cicognes, grues, perruches, hérons, martins-pêcheurs, etc.) ; des reptiles (lézards, tortues), des bêtes aquatiques, dont un marsouin ; des animaux secondaires (colimaçons, sauterelles, etc.).



Girolamo dei Libri. Anges musiciens (S. Giorgio in Braida).

CHAPITRE IX

LA PEINTURE A VÉRONE AU TEMPS DE LA RENAISSANCE

Le Padouan Mantegna. — Le Vicentin Bonvicino. — Influence romaine. — Influence vénitienne. — Liberale de Vérone. — Les Morone. — Les Carotto. — Girolamo dei Libri. — Cavazzola. — Les Bonifazzio. — Brusasorci. — La Cavalcade de Charles-Quint au palais Lisca.

Aucune ville italienne n'a eu un plus grand nombre de façades peintes, quoique son climat convînt moins à ce genre de décoration que le climat des pays plus secs et plus méridionaux de la péninsule.

Et il ne s'agit pas que d'un sujet isolé, comme un ex-voto. Le plus souvent, à partir de la Renaissance, la façade devient comme une sorte de support pour des scènes de toutes sortes : calmes ou mouvementées, profanes ou sacrées, monochromes ou polychromes. On recherchait pour ces décorations en plein air les grands effets de coloris et, comme les plus grands artistes se chargeaient volontiers de ces travaux, plusieurs de ces

fresques pouvaient compter parmi les meilleures peintures du temps. Ces décorateurs ne cherchent pas à faire illusion en nous montrant de fausses



André Mantegna. Triptyque de S. Zeno, partie centrale (Pala).

architectures au milieu desquelles des personnages semblent se mouvoir dans les galeries et les balcons ou s'accouder aux fenêtres[1]. C'est à la pein-

1. Comme le fit Holbein à Bâle. On l'a fait même en employant la sculpture : figures en demi-relief regardant par de fausses fenêtres à l'hôtel de Jacques Cœur à Bourges.

ture seule et franchement considérée comme telle qu'on demande l'effet décoratif et les représentations d'architecture n'y interviennent s'il y a lieu



André Mantegna. Triptyque de S. Zeno Maggiore, partie de droite.
Saint Jean-Baptiste, saint Grégoire, saint Laurent, saint Benoit.

que comme fond du sujet. Malheureusement les mieux conservées de ces décorations sont fort dégradées. On regrettera surtout la perte de celles qu'exécuta Mantegna. On aurait eu occasion sans doute d'y rencontrer

une liberté d'exécution plus grande que dans ses autres œuvres, du moins avant son établissement à Mantoue; mais à peine peut-on le conjecturer d'après le peu qui en reste[1].

L'influence de Mantegna à Vérone fut analogue à celle de Donatello à Padoue. Il n'y passa cependant que fort peu de temps. En 1457 Louis II de Gonzague lui avait fait des offres brillantes pour l'attirer à Mantoue. Mantegna, dont la haute situation s'affermissait de plus en plus dans son



Franc. Benaglio. Madone de l'église S. Bernardino.

pays, hésitait à le quitter, malgré les promesses qu'il avait déjà faites. Il s'engagea formellement en 1459, mais en demandant au marquis de Gon-

1. Une imitation de statue équestre accompagnée de quelques fragments peu appréciables est tout ce que Crowe et Cavalcaselle reconnaissent comme étant vraiment de Mantegna (maison voisine de S. Fermo in Peschiera). On lui attribue aussi, mais probablement à tort, toute la décoration de la Casa Borella (Piazzetta Niccolo alla Stella d'Oro) dans laquelle on voit ou l'on devine des pilastres couleur d'or avec arabesques encadrant des scènes historiques avec fond d'architecture sur ciel bleu, puis une frise avec guirlande de fruits et enfants. Le dessus des fenêtres est orné de médaillons qui contiennent des demi-figures avec accompagnement d'enfants sur fond sombre (Burckhardt, tome II, p. 201). Burckhardt indique ensuite un grand nombre d'autres

zague de lui laisser le temps de terminer le triptyque qu'il avait commencé pour S. Zeno de Vérone. C'est un des chefs-d'œuvre du maître. Le panneau principal comprend au milieu (*la pala*) une Vierge sur son



Liberale da Vérone. Assomption de sainte Madeleine. Sainte Catherine, sainte Julienne (Église S. Anastasia).

maisons peintes de Vérone, parmi lesquelles les deux petites maisons décorées par Carotto et la casa Mazzanti piazza dell'Erbe ; la maison n° 815, Via Feliciaï où Aliprandi et autres, ont mélangé des sujets profanes et sacrés : *La Chute de l'homme* et une *Madone honorée par saint Antoine* à côté d'une *Danse de bossus*, d'une *Noce de paysans* et de la *Vue d'un canal*. Le palais Murari della Corte près du Ponte Nuovo contient sur ses deux faces une série de sujets mythologiques et historiques par Dom. Brusasorci : *Histoire de Psyché*, *Centaures et Lapithes*, *Noces du dieu aquatique Benacus* (le lac de Garde), *Triomphe de Paul-Émile*, *Médaillons de Véronais célèbres*. La plupart de ces fresques sont ou seront placées au Museo Civico.

trône, entourée d'anges faisant de la musique. En peignant ces anges Mantegna n'est pas tombé dans la faute qu'on a pu lui reprocher ailleurs ; il a fait de véritables enfants et non des diminutifs d'hommes. Les parties latérales représentent des saints symétriquement disposés et, quoique séparées de la partie centrale par des colonnes composites dorées, n'en constituent pas moins avec la partie centrale une composition unique. Au-dessous la prédelle est formée de trois compositions distinctes. Les originaux ne sont plus à Vérone. Le *Calvaire* (partie centrale) est au Louvre. Le *Christ aux Oliviers* et la *Résurrection* sont au musée de Tours[1]. Vérone en a seulement de bonnes copies. Le Calvaire montre que le pathétique prend place dans l'âme dure de Mantegna. Il y revêt comme on pouvait s'y attendre une forme violente et profonde. Dirai-je que, dans cette voie nouvelle pour lui, il montre encore quelque inexpérience et force parfois l'expression jusqu'à la faire paraître grimaçante.



Franc. Morone. Madone (Musée).

L'enseignement donné par les œuvres de Mantegna vient s'ajouter à ce qui restait des souvenirs de Pisanello, qui a plus d'un apport avec le

1. Giovanni Bellini a visiblement imité son beau-frère dans son *Christ aux Oliviers* de la National Gallery. Dans ce musée se trouve une répétition du même sujet par Mantegna lui-même, mais avec de nombreuses variantes.

maître padouan, pour empêcher quelque temps encore les peintres véronais de laisser dominer chez eux le style purement vénitien. L'influence de Vicence, et celle de l'école romaine se firent aussi sentir à Vérone.

Le plus illustre des peintres vicentins, Bartolomeo Montagna (1450-1523) fut chargé en 1493 de travaux considérables à SS. Nazaro et Celso : fresques très endommagées sur la *Vie de sainte Blaise* (San Biago) dans la chapelle de ce saint ; deux beaux tableaux à volets dans le transept de droite : *saint J.-B. et saint Benoît ; saint Nazare et saint Celse ; sainte Julienne et saint Blaise* ; une *Pietà* dans la sacristie. L'influence de Montagna se fait sentir très nettement sur son contemporain véronais, Francesco Bonsignori (1455-1519). Avant qu'il connût Montagna, ses peintures sont plus claires, plus unies ; dans les suivantes il rappelle la puissance et la profondeur de ton, parfois brunâtre, du Vicentin.



Fran. Morone Madone. (Eglise S. M. in Organo).

La *Madone* que Bonsignori a peinte à S. Bernardino servirait de transition entre ses peintures plus anciennes de S. Eufemia et de S. Paolo in Campo Marzo, d'une part, et d'autre part les grands tableaux du Museo Civico et surtout le tableau de l'autel S. Biagio à SS. Nazaro et Celso, à côté justement des œuvres de celui qu'il imite. La prédelle de ce tableau est de Girolamo dei Libri.

Cependant, malgré les succès de B. Montagna, le vieux Mantegna n'est

pas oublié. Sa manière domine, surtout pour la disposition du sujet, dans les tableaux à trois compartiments (*Vierges entourées de Saints*) de Girolamo Benaglio au Museo Civico, et de son cadet Francesco qui a beaucoup plus de talent. L'œuvre la plus importante de Francesco est la



Francesco Caroto. Madone de S. Fermo.

décoration à fresque de la chapelle Lovagnoli à S. Anastasia (la *Pêche miraculeuse*, le *Portement de croix*, la *Prédication du Christ au bord du lac de Genezareth*, ce lac étant remplacé ici par une vue très reconnaissable du lac de Garde).

L'influence de Mantegna s'aperçoit aussi dans les œuvres de Libérale de Vérone (1451-1515). Son grand tableau de S. Anastasia (*Ste Made-*

leine, Ste Catherine et Ste Julienne), aux figures largement posées, d'un dessin énergique, d'une expression simple et décidée, ne laisseraient pas deviner que nous avons affaire à un artiste célèbre surtout par ses miniatures. Cela est vrai également du *St Sébastien* du Musée et même des tableaux de la chapelle de l'évêché, quoique les compositions soient



Francesco Caroto. La Résurrection de Lazare (Palais de l'Évêché).

plus chargées et les figures de plus petites dimensions. La délicatesse et la précision de la touche de Libérale montrent seulement qu'il a été très capable d'exécuter des miniatures. Mais le miniaturiste n'y a nui en rien au peintre de grands sujets. C'est ce que témoignent mieux encore ses fresques à S. Anastasia (3ᵉ autel de droite, surtout la *Mise au tombeau*).

Santa-Anastasia comme Saint-Georges-in-Braïda est un véritable Musée, on pourrait en dire autant de l'église S. Bernardino.

Domenico Morone (né en 1442) y a peint la chapelle Saint-Antoine, œuvre considérable, mais dont l'importance est dépassée par ses peintures de 1503 au réfectoire du couvent voisin d'où dépendait l'église. A part le mur du fond où l'on voit une *Vierge aux anges*, devant laquelle sont à genoux un homme et une femme, probablement les donateurs qui ont fait peindre la salle, cette vaste décoration est toute à la gloire de l'ordre des Franciscains : elle présente la suite des personnages qui l'ont illustré presque jusqu'au moment même où l'artiste y travaillait. Ils sont au nombre de 60, y compris Sixte IV. Plusieurs sont des portraits et il est inutile d'insister sur l'importance historique de cette collection [1].

La renommée de Domenico Morone a souffert de celle de son fils Francesco (1474-1529) qui lui est supérieur. A la splendeur et aux habiles dispositions de la peinture décorative qu'il est loin de dédaigner (fresques de la grande nef à S. M. in Organo, etc. [2]), il joint une intimité d'expression et une douceur parfois exquises, grâce auxquelles sa *Vierge* à mi-corps du Musée vaut ses compositions les plus importantes. Elle presse sur sa poitrine avec une mélancolie pleine de tristes pressentiments l'enfant Jésus qui la caresse ; type fort simple, un peu rustique même, malgré la finesse de la bouche et la délicatesse de la physionomie, bien pris sur nature, bien personnel avec une élévation de sentiment rare. Peu de Vierges de Raphaël font naître plus d'émotion et le style n'est pas indigne du grand maître. F. Morone n'a rien dû vraisemblablement à l'auteur de *la Belle Jardinière* et c'est plutôt l'influence de Giovanni Bellini que dénoteraient ceux de ses tableaux du Museo Civico datant de 1498. Les artistes contemporains qui lui disputaient le premier rang à Vérone étaient Francesco Caroto, Girolamo dei Libri et Falconetto.

Giovanni-Maria Falconetto (1458-1534) doit surtout sa réputation à son talent d'architecte, quoique ses fresques de la cathédrale (1503), et de la

1. Cette attribution à Domenico Morone n'est pas absolument certaine ; mais nous ne croyons pas cependant qu'il faille y voir la main de Francisco Morone, son fils. On pourrait admettre seulement qu'il y travailla d'une façon accessoire.

2. Nous donnons ici la liste des œuvres que possède Vérone, de ce peintre qui n'attire pas l'attention autant qu'il le mérite. Son travail le plus considérable est la décoration de la grande nef de S. M. in Organo : *Adam et Ève, le Déluge, le Sacrifice d'Abraham, Joseph vendu par ses frères*, à droite ; à gauche, *le Passage de la Mer Rouge, Moïse recevant les tables de la loi, David et Goliath, le Prophète Élie sur le char de feu*. A S. Anastasia, le troisième autel de gauche contient son tableau de la *Vierge sur un trône* avec saint Augustin, saint Martin et des anges faisant de la musique. Il a peint aussi des figures de saints et de moines à la frise et au plafond de la sacristie. Au Museo Civico il a *la Vierge et l'enfant, le lavement des pieds, le Christ en Croix, le Christ dans les nuages*, une fresque provenant d'une maison voisine du Ponte delle navï et représentant *une Vierge glorieuse*. A Saint-Bernardino, les volets de l'orgue. Dans la voûte de la petite chapelle de S. M. della Vittoria, voisine du Musée, *les Quatre Évangélistes*.

coupole de la chapelle Saint-Blaise à SS. Nazaro et Celso (1493), un tableau du Musée la *Sibylle de Cumes devant Auguste* lui assurent un rang honorable parmi les peintres.

Les peintures rangées sous le nom de Caroto présentent des différences frappantes et Caroto a été appelé le Protée des peintres. On admet aujourd'hui deux Caroto, deux frères, Giovanni et Francesco, dont on aurait fait un seul personnage en réunissant leurs prénoms. La question est donc fort compliquée. Dans les œuvres les plus anciennes des Caroto, l'exécution a un caractère archaïque, uniforme, plat, aux formes simples et sèches ; puis on y voit l'imitation des formes accentuées et détaillées, comme du ferme coloris de Mantegna, si bien que l'on attribuait jusqu'ici au maitre padouan une *Vierge* du Musée que Venturi a justement restituée à l'un des Caroto. D'autres tableaux (*les Trois archanges*) montreraient que Caroto pensait surtout alors à Raphaël [1].



Girolamo dei Libri. Madone de l'église S. Paolo.

A cette date revenait à Vérone sa patrie un des

1. Vérone possède de G. Caroto, des *Madones glorieuses* au Baptistère, à S. Paolo, au musée ; de Fr. Caroto : à S. Fermo, *Madone glorieuse*, 1528 ; (le groupe de la vierge, Ste Anne, l'enfant Jésus dans les nuages et entourés d'anges est exquis : au-dessous St J.-Baptiste, St Pierre, St Christophe, St Sébastien) ; à S. Eufemia, les belles fresques de la *chapelle Spolverini* : à S. Giorgio, *Ste Ursule et ses compagnes*, sa dernière œuvre (1545) ; à l'évêché la *Résurrection de Lazare*, composition ingénieuse (étonnement à moitié endormi du ressuscité ; au fond un paysage qui rappelle les environs de Vérone et le pont des Scaligers) ; au Musée, des fresques provenant de l'église de la via Fratta, (entre autres, une *Véronique* très franchement posée à la Michel-Ange), et le tableau des

meilleurs élèves de Raphaël, Girolamo dei Libri (1474-1556), ainsi nommé à cause de son talent de miniaturiste et d'enlumineur. Ce surnom était déjà porté par son grand père Stefano et celui-ci l'avait transmis à ses descendants qui avaient continué à le mériter pour leur compte[1].

On ne devinerait pas, à voir les grandes peintures de Girolamo qu'on a affaire à un miniaturiste de profession. Mais, le sachant, on peut retrouver le goût de la richesse, des couleurs brillantes et des ornements d'or cher aux enlumineurs dans la *Vierge glorieuse* de S. Paolo di Campo Marzo; la douceur et la tranquillité de l'expression qui convient à ce genre se montrera d'une façon supérieure dans les trois *Anges musiciens* (de Saint-Georges), dont on croit entendre la voix; l'intimité profonde du sentiment qu'arrivaient à manifester malgré leur gaucherie les œuvres du moyen âge apparaît avec la même naïveté, mais en pleine possession de la science capable de la rendre complètement, dans la *Vierge* de l'église Saint-Georges qui caresse le menton de son cher fils, pour le faire sourire. Enfin ces éléments divers seront supérieurement réunis dans



Girolamo dei Libri. Naissance du Christ (Musée).

Trois archanges: Raphaël donnant la main au jeune Tobie qui tient lui-même un poisson; Michel qui s'appuie sur une longue épée; Gabriel qui tient un lys et regarde le ciel.

1. Stefano, né vers 1420, eut pour fils Francesco, né vers 1454, pour petits-fils Calisto et Girolamo et pour arrière-petit-fils, Francisco tous peintres.

la *Naissance du Sauveur* au Museo Civico. Quelle profonde piété, quelle foi partout répandue! La Vierge est surtout admirable. L'expression de l'adoration pour le Dieu et de l'attendrissement de la mère à la vue du petit enfant qui, tout Dieu qu'il est, est vraiment sien, l'attitude de cette prière admirative et familière, étonnée et émue, qui s'arrête avant d'avoir joint complètement les mains, la personnalité même du type de jeune fille de la campagne avec ses bandeaux plats et la précision de son ajustement, tout contribue à faire de cette figure un véritable chef-d'œuvre. Et quelle science, — science spontanée et naïve, qui n'a rien d'actuellement cherché et découle simplement du talent acquis de l'artiste, — dans cette même figure de la Vierge qui se présente de face et dans le corps de l'enfant qui, courbé sur une dalle devant elle, sourit en tournant la tête vers le spectateur! L'amour du détail réel, qui est aussi un trait caractéristique du miniaturiste, se décèle dans la variété des éléments du paysage, dans la ligne d'horizon démesurément élevée, dans les plantes fleuries du premier plan, et dans les deux petits lapins qui, sortant de leur terrier, s'arrêtent encore indécis sur le chemin qu'ils vont prendre. On dirait de Raphaël continuant à peindre dans le sentiment de sa première manière, mais sans oublier la science qu'il dut à l'enseignement florentin. G. dei Libri est vraiment un des maîtres de la grande Renaissance et ce n'est guère qu'à Vérone qu'on peut juger de tout son mérite.



Fr. Torbido. Tableau d'autel (S. Fermo Maggiore).

Malheureusement l'influence de l'école de Raphaël se fit plutôt sentir, sur les bords de l'Adige, par l'intermédiaire de Jules Romain. Grand personnage, architecte, ingénieur, autant que peintre, il était devenu

depuis 1526, dans le voisinage de Vérone, comme l'intendant des Beaux-Arts du duc de Mantoue, situation que Mantegna avait déjà occupée avec l'autorité que l'on sait. Jules Romain n'était certes pas un artiste ordinaire; mais, emporté par sa facilité, il risquait de tomber dans une rhétorique assez vide, défaut qui ne pouvait manquer de s'aggraver dans ses imitateurs. C'est d'après ses cartons que Francesco Torbido, dit il Moro (mort après 1546), peignit les *Scènes de la Vie de la Vierge* dans la demi-coupole et les murs supérieurs de l'entrée du chœur à la cathédrale de Vérone. Ce sont, à tout prendre, des œuvres médiocres. Torbido est plus heureux lorsqu'il est simplement livré à lui-même (tableaux à Santa Eufemia, à S. Fermo et au Musée). L'influence vénitienne intervint alors heureusement pour arrêter le succès des « maniéristes ». Tout en laissant librement ouvert le champ de la richesse et de la fantaisie, elle maintint les Véronais dans la voie de l'étude sincère de la nature et dans la spontanéité du sentiment.


Cavazzola. Descente de croix (Musée).

C'est ce que montre Paolo Moranda, dit Cavazzola (1486-1522) dans sa *Descente de Croix* du Musée (1517) où la précision des formes de Mantegna tend à s'unir de plus en plus, comme on l'a vu déjà dans Caroto, à l'aisance brillante des Bellini et des Giorgione. L'excellent coloriste s'affirme mieux encore dans les figures pleines de vie et de caractère de *St Michel et St Paul* au même musée. Enfin Cavazzola est un des précurseurs du paysage moderne. Ce talent de paysagiste se montre

dans sa *Madone* avec des saints du Musée (1522) et dans la *Descente de Croix* déjà citée, où le fond nous rappelle la vue de l'Adige à Vérone et de la colline San Pietro[1].

L'influence vénitienne était déjà très sensible dans un peintre antérieur d'une génération à Cavazzola, Gir. Morcto (né vers 1454) qui aimait aussi comme Mantegna les beaux encadrements formés de guirlandes de fleurs et de fruits (*Madone* à S. M. in Organo). Elle l'est moins dans le peintre plus moderne Giolfino qui travaillait de 1486 à 1518 (3ᵉ et 4ᵉ autel de gauche à S. Anastasia : *Descente du S. Esprit, Jésus avec S. Erasme et*



Dom. Brusasorci. Cavalcade de Charles-Quint : fragment. Palais Lisca Ridolfi.

S. Georges; fresques à S. M. in Organo, chap. à droite du chœur : l'*Assomption, la Manne, l'Agneau Pascal* avec de curieux types juifs).

Elle domine absolument chez les Bonifazio qui se rattachent à l'école du Titien. On distingue aujourd'hui trois Bonifazio appartenant à la même famille dont le véritable nom était Pitati. Le premier († 1540) et

1. Autres œuvres de Cavazzola au musée : *Jesus à Gethsemani, le Portement de Croix, le Christ et saint Thomas, le Baptême du Christ*, de disposition encore assez archaïque et provenant de SS. Nazaro e Celso où on aurait dû le laisser, comme on aurait dû laisser à S. Bernardino la madone citée plus haut. SS. Nazaro e Celso a conservé sa première œuvre connue, *une Annonciation de* 1510. S. Anastasia possède la *Madeleine portée par des anges*, au-dessus St Paul et d'autres saints. Le Musée contient aussi de lui plusieurs figures de saints parmi lesquelles le bienheureux Bernardin presque contemporain est d'une impression singulièrement vivante et amusante. On ne peut rendre avec plus de finesse la physionomie d'un homme spirituel et bon qui dans une discussion, pendant que parle son adversaire, le menace du doigt en lui disant : prends garde à toi, *attende tibi*.

le second (1494. — Venise 1553), travaillèrent le plus souvent ensemble. Le troisième, dont on a des tableaux compris entre les années 1555 et 1579, est fort inférieur, il était né à Venise. D'ailleurs, aucun des Bonifazio n'a d'œuvres importantes dans son pays d'origine.

Dans le second tiers du XVI[e] siècle, les deux peintres les plus réputés de Vérone étaient Domenico Brusasorci et Antonio Badile.

Domenico Ricci, Rizzi ou Riccio (1494-1567), tenait son singulier surnom de Brusasorci ou Brusasorici, c'est-à-dire preneur de souris, de son père sculpteur sur bois qui avait inventé un nouveau piège pour se débarrasser de ces rongeurs. Fr. Carotto, ayant remarqué les dons naturels du jeune Domenico, le prit avec lui. A Vérone, D. Riccio a exécuté plusieurs peintures religieuses recommandables. Ses fresques d'une partie de la voûte et le grand tableau du chœur de S. Stefano ne valent pas sa *Vierge sur les Nues* accompagnée de divers personnages à Sainte-Eufemie et surtout son autre *Vierge glorieuse* de SS. Nazaro et Celso, qu'il n'exécuta certainement qu'après avoir étudié les œuvres du Titien. Mais ce qui nous intéresse le plus, se sont ses peintures historiques. La *Surprise à Isola della Scala de François de Gonzague* vaincu et fait prisonnier par Girol. Pompeii décorait une salle du rez-de-chaussée dans le palais de cette famille. Cette peinture fut détruite lorsqu'on modifia la construction de l'édifice. Heureusement nous avons encore au palais Ridolfi (aujourd'hui Lisca), la grande frise représentant la *Cavalcade de Charles-Quint entrant à Bologne avec le pape Clément VII*. Quoique cette composition, comme on va le voir, ne soit pas complètement originale, elle est le chef-d'œuvre de Brusasorci et, en tous cas, une des peintures les plus importantes du XVI[e] s. Charles-Quint, vainqueur de François I[er], arbitre de l'Europe, ayant ramené le pape Clément VII (Jules de Médicis) dans son alliance, avait fait une entrée solennelle à Bologne (22 février 1530) pour s'y faire couronner roi d'Italie, puis empereur romain (24 février). La fresque de Brusasorci représente le cortège des cours papale et impériale réunies avec les principaux personnages de l'Italie, cardinaux, guerriers, princes, magistrats. Presque tous sont des portraits. Ant. de Leyva, un des vainqueurs de Pavie, auquel ses blessures rendaient impossible l'usage du cheval, y a pris place sur une chaise portée par des soldats. On l'a représenté se reposant à l'extrémité du cortège, son siège étant posé près d'un canon. Un des côtés de la salle est occupé par les divertissements accordés au peuple. On y voit, entre autres, quatre hommes déployant toutes leurs forces à faire tourner au-dessus d'un brasier ardent un treuil servant de broche

pour un bœuf entier farci de volailles et de gibiers. Le palais Lisca est peu visité. Cependant ces divers épisodes sont assez connus grâce à une série de gravures attribuées souvent à Lucas Cranach, mais qui sont en réalité de Hagenberg. M. L. Ricci[1] a prouvé que, à l'encontre de ce qui arrive



Antonio Badile. Madone (Musée).

d'ordinaire, les gravures sont l'œuvre originale. Les peintures ont été faites d'après elles et en sont la simplification. M. Ricci fixe la date des gravures

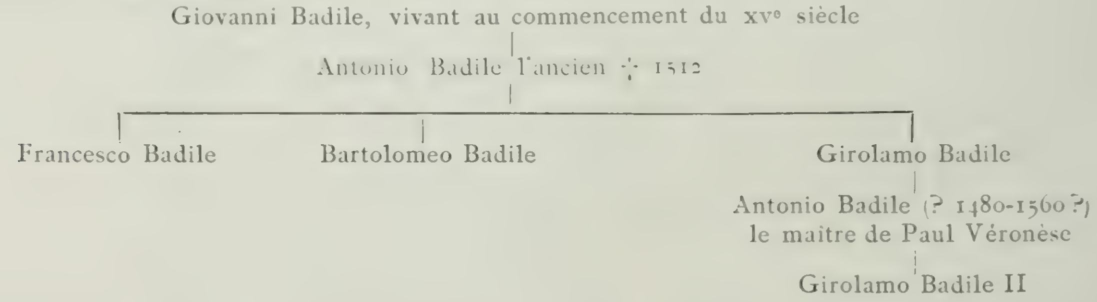
1. Voyez *Nozze Pedrotti-Catoni. L'affresco di Domenico Riccio detto il Brusasorci sul Palazzo da Lisca (gia Ridolfi) a Verona e l'incisione in legno di Nicolo Hagenberg, rappresentanti la solenne Cavalcata in onore di Carlo Quinto a Bologna.* Ricerca storica di Leonardo Ricci; à Trente chez Giuseppe Geroli, 1901, in-16. L'auteur a rapproché la réduction de plusieurs épisodes gravés des reproductions des parties correspondantes de la peinture.

entre l'année 1530 où parut la relation de cet évènement par Cornelius Agrippa, relation que ces gravures suivent pas à pas, et l'année 1536 où mourut Hagenberg Brusasorci aurait exécuté son travail apres 1540. Cette entrée de Charles-Quint à Bologne a été le sujet d'un grand nombre de peintures à Rome, à Bologne, à Gand, etc. Il y en eut deux autres à Vérone même, faites d'après les mêmes gravures, ou si l'on veut d'après les peintures de Ricci[1].

Antonio Badile (1480-1560) a été le maître de Paul Véronèse, fortune heureuse et malheureuse à la fois ; heureuse, car son nom ne sera jamais complètement oublié, puisqu'il est lié au nom immortel de son élève : malheureuse parce que sa renommée propre a presque disparu dans l'éclat d'un pareil voisinage. Cet effacement d'Antonio Badile est injuste[2]. Par ses œuvres il est bien le précurseur de Paul Véronèse, comme Pérugin est celui de Raphaël. On trouve en lui quelque chose de ce coloris clair, argenté plutôt que doré, par lequel Véronèse se distingue de Titien, quelque chose aussi de sa manière de disposer les sujets et de grouper les personnages[3].

1. Ces deux nouvelles représentations de *la Cavalcade* furent faites, l'une par Paolo Farinato au Palais Lisca (aujourd'hui dei Nicolis) ; l'autre par Jacopo Ligozzi à la Casa Fumanelli. L'une d'elles est aujourd'hui à la Gran Guardia Vecchia.

2. La profession de peintre était héréditaire chez les Badile. Voici le tableau généalogique des peintres de cette famille qui cultivèrent la peinture. Il est établi d'après les indications de Zannandreiss :



Le fils de Girolamo II, Angelo Badile interrompt la série des peintres : il fut docteur en droit. Giov. Badile a un tableau d'autel au Musée et une fresque à St-Pierre Martyr ; Bart. des fresques au chœur de S. Fermo ; Franc. et Gir. un tableau votif à St-Pierre Martyr.

3. Voy. de lui : au Musée, Une *Madone glorieuse* (1546) et la *Résurrection de Lazare* ; à SS. Nazaro e Celso, un tableau daté de 1554 (*Madone entourée de saints*).



Paul Véronèse. Concert dans un parc (Musée

CHAPITRE X

PAUL VÉRONÈSE

Ses Contemporains. — Ses Successeurs. — Le Museo Civico de Vérone

Paul Véronèse rassemble, dans un cadre beaucoup plus vaste et admirablement rempli, toutes les richesses acquises de l'école véronaise augmentées de ses ressources propres.

Paul Caliari, né en 1528 à Vérone, était fils du sculpteur Gabriele Caliari et suivit d'abord la profession de son père. Il ne devait pas l'exercer longtemps ; mais il conserva de son premier métier une grande habileté à peindre les statues, et le goût d'en placer dans ses compositions, où il les exécute souvent en trompe-l'œil. Sa vocation de peintre fut décidée par l'exemple de son oncle, décorateur particulièrement habile à représenter de grands fonds d'architectures. Or Paul Caliari aimera aussi à placer ses sujets au milieu de magnifiques colonnades ou d'arcades grandioses. Nous avons dit ce qu'il devait à Antoine Badile, mais il ne faut pas oublier qu'il eut aussi pour maître Fr. Carotto qui lui transmit une partie de la tradition de Mantegna. A première vue, on se demande ce que Mantegna et Véronèse peuvent avoir de commun. Mais il est bon que les jeunes gens sachent que Véronèse, dans sa jeunesse, copia avec le plus grand

soin des gravures de Mantegna aussi bien que d'Albert Dürer. Quant on s'est sérieusement soumis, pendant son apprentissage, à cette discipline rigoureuse, on peut ensuite s'abandonner sans crainte à tous les caprices de son imagination, sûr que l'œil et la main ne s'égarent plus. Il n'est pas jusqu'à la tradition du vieux Pisanello qu'on ne retrouve chez Paul Véronèse dans le talent qu'il met à peindre les animaux. Plus tard, à partir de l'année 1555 où il s'établit à Venise, il ressentira aussi l'influence du Titien, sans qu'on puisse dire qu'il en soit le disciple.



Paul Véronèse. Martyre de saint Georges (Saint-Georges in Braida).

Mais tous ces éléments empruntés au passé se transfigurent sous sa main. Si l'on ne peut affirmer que Véronèse soit le plus grand génie de le peinture, il est peut-être le plus grand des peintres; à vrai dire c'est la peinture même. On trouve en lui, réunies sans effort, les qualités les plus diverses, — un coloris éclatant et souverainement harmonieux, brillant et solide, — un dessin ferme et libre, précis et enveloppé, magistral et simple, — une science impeccable et une aisance parfaite, — une merveilleuse facilité qui ne tombe jamais ni dans la déclamation ni dans la banalité ou la négligence, — une fantaisie exubérante, mais toujours contenue dans des formes correctes, comme un grand fleuve coulant librement entre de larges rives, — un réalisme naïf et toujours naturellement beau, — la splendeur et la

vérité. Toutes ses peintures sont une fête pour les yeux. Si elles pèchent pour la logique littéraire ou historique, elles n'en sont pas moins un chef d'œuvre de logique pittoresque. Car, par l'eurythmie de la couleur, des lignes et des groupes, elles laissent dans l'esprit un sentiment de repos et d'équilibre, comme le ferait une belle démonstration. Le raisonnement a beau murmurer : la raison esthétique est pleinement satisfaite. S'il est une conception d'art différente de celles qui dominent de nos jours, — érudites et subtiles, incertaines et troublées, — c'est bien celle de Véronèse. Et cependant ses œuvres sont toujours vivantes et nous séduisent encore comme elles ont séduit ses contemporains. Au point de vue technique, on peut dire avec Eugène Delacroix que Paul Véronèse « représente le nec plus ultra » de l'exécution dans toutes ses parties.



Paul Véronèse. Portrait de P. Quarienti (Musée).

Paul Véronèse est le peintre du bonheur et de l'épanouissement de la vie, comme de la lumière franche et répandue à grands flots à travers l'espace. Dans ses scènes de martyre mêmes, le ciel qui s'ouvre et les palmes qui s'apprêtent font plutôt penser à la gloire du paradis qu'à la souffrance terrestre. Ce n'est pas à dire qu'il soit incapable d'émotion ou d'élévation. Dans son *Martyre de St Georges* (à Saint-Georges in Braida) — qui est une de ses œuvres les plus complètes, — la figure du martyr est vraiment sublime et rappelle le célèbre Christ de Van Dyck dans l'*Élévation de la Croix* de l'église de Courtray.

Cet incomparable *Martyre de Saint Georges* ne doit pas nous faire négliger les autres peintures de Paul Caliari dans sa ville natale. D'abord les fresques du palais Contarini, œuvre de jeunesse d'un bel effet, mais sans grande signification, représentant *les Actions mémorables d'Alexandre*. Elles ont été transportées au Museo Civico. Le *Portrait en pied de Paul Guariente* dans sa belle armure (1556) est plein de puissance et de bonhomie. *La Mise au tombeau* est une de ces compositions sévères et émues à laquelle les esprits les plus décidés à tout sacrifier au sentiment religieux, même étroit, ne trouveraient rien à reprendre. Quant au *Concert* donné par des femmes à l'entrée d'un parc, c'est un modèle dans le genre de ces compositions élégantes et familières dont Véronèse a décoré plus d'un palazzo, plus d'une villa de la Vénétie. Certaines figures ont une grâce affinée, qui annonce Watteau, mais avec plus de force et de franchise. Watteau, on le sait, avait beaucoup étudié les Vénitiens. Quelle variété, et quelle justesse dans les attitudes! quelle grâce souveraine! La femme assise à l'orgue, et qui dirige le concert, est une figure exceptionnellement trouvée, avec son cachet d'aristocratie aimable et fière.

Paul Véronèse efface ses contemporains comme ses maîtres. Ses contemporains ne sont pas cependant sans mérite. Paul Farinato (1524-1606) a peint des fresques à SS. Nazaro et Celso et le *Christ présenté au peuple*, du Musée. Ce *Christ* est une œuvre pleine de mouvement, mais qui manque de simplicité et reste froide, en dépit de l'agitation des personnages. Bernardino India se souvient soit de Jules Romain, soit des Lombards dans son agréable *Sainte Famille* du Musée. Il a peint à S. Bernardino une *Nativité* (1572) et une *Vierge entourée de saints* (1579); à SS. Nazaro et Celso, la *Conversion de saint Paul* (1583). Il fut chargé de terminer les peintures de Dom. Brusasorci au Palais Murari. Domenico Brusasorci laissa une fille, Cecilia, peintre de portrait assez habile[1] et deux fils, Felice et Giambattista qui cultivèrent également la peinture. Felice seul (1540-1605) s'est fait un nom en continuant la manière de son père (*Vierge glorieuse* à San Giorgio). Il mourut tragiquement: sa femme, la belle Toscana, qui lui servait de modèle pour ses Vénus, comme pour ses Madones, s'étant débarrassée de lui par le poison. Ses élèves Pasquale Ottino ou Ottini (1570-1624) et Alexandro Turchi, dit l'Orbetto (1581-1648) terminèrent les ouvrages qu'il laissait inachevés (la *Manne* à San Giorgio et *sainte Hyacinthe* à S. Anastasia). Turchi est un

1. Au Musée, une femme et son jeune fils, tableau placé non loin du portrait de Domenico Brusasorci par lui-même, portrait où il s'est représenté faisant de la musique.

peintre brillant, et, pour celles de ses œuvres qui évitent la vulgarité et la lourdeur, on comprend, à la rigueur, que ses contemporains lui aient donné le surnom, — si difficile à porter depuis Caliari, — de Véronèse. Il était en son temps le premier peintre de Vérone où l'on voit de lui une *Adoration des Bergers* à S. Fermo, et au Musée, une *Madone*, ainsi que deux petits tableaux sur pierre de touche (*paragone*) exécutés avec beaucoup de soin, en se servant habilement du fond noir pour le clair-obscur et les ombres.



Alexandre Turchi, dit l'Orbitto ou Alexandre Véronèse.
L'Adoration des Bergers (S. Fermo).

Turchi aurait pu avoir un rival dans Jacopo Ligozzi (1543-1627). Mais Ligozzi s'était établi à Florence et a laissé peu de chose dans son pays.

Au XVIIIe siècle Vérone a encore des décorateurs qui savent couvrir de façon acceptable de grandes surfaces. Tel est Balestra (1666-1740) dont la *Vierge au rosaire* à S. M. in Organo, avec sa noble disposition, ses formes élégantes, est une œuvre de belle rhétorique. Dans la même église on voit de lui un *Mariage mystique de sainte Catherine de Sienne* et à la Cathédrale une *Cène*.

Balestra ne vaut pas l'autre Véronais Giambellino Cignaroli (1706-1772). Mais les meilleures peintures de Cignaroli sont à Venise où il passa la plus grande partie de sa vie, jouissant d'une grande réputation et

n'ayant d'autre rival que Tiepolo[1]. Un Français très fécond, Louis Dorigny, que nous avons rencontré à Padoue et que nous pourrions retrouver à Venise, à Trente, à Vienne a exécuté de nombreuses peintures à Vérone dont il avait fait son séjour préféré et où il avait une haute situation. Louis Dorigny (1654-1742) était fils du peintre Michel Dorigny et par sa mère Angelica Vouet, petit fils du premier peintre du roi Louis XIII[2].

Mais en parlant de la peinture à Vérone, nous ne devons pas nous borner aux seuls artistes véronais de naissance ou d'adoption. Nous ne reviendrons pas sur André Mantegna ni sur Bart. Montagna. L'école de Brescia fait à Vérone non moins bonne figure que les écoles de Padoue et de Vicence. L'église Saint-Georges in Braïda (cinquième autel de gauche) possède un des chefs-d'œuvre de Bonvicino, dit le Moretto (1498-1555) : *Sainte Cécile et de saintes femmes* (dans le haut la Vierge) 1540. Dans la même église Romanino son rival (1485-1566) a peint un *Martyre de saint Georges* (1540) intéressant à comparer à celui de Paul Véronèse. A S. M. in Organo est une des meilleures œuvres de Girolamo Savoldo (1508-1548), *la Vierge et quatre saints*. Titien a peint pour la Cathédrale une *Assomption* différente de la célèbre toile de l'Académie de Venise, mais fort belle aussi. La *Sainte Françoise Romaine* de S. M. in Organo est un des bons tableaux du Guerchin (1639).

Au Musée nous signalerons d'abord, à cause de leur ancienneté, un certain nombre de figures sur fond d'or de Cimabue (1240-1302) ou de son école ; puis *un Christ en Croix* de Jacopo Bellini (1400-1464) ; une composition très heureuse du Pérugin (1446-1524) : la Vierge debout adorant son fils que lui présente un ange à genoux ; à droite un autre ange avec le petit saint Jean. On peut aussi attribuer au Pérugin l'*Adoration des mages*, tableau à plusieurs personnages de petite dimension, qui rappelle une grande composition peinte par lui, pour la décoration de sa maison. Ce tableau anonyme est l'un des plus précieux du Musée. Certaines figures feraient croire que le jeune Raphaël y a mis la main.

1. Cignaroli peignit pour Vérone : à Sainte-Eufemie, *la Vierge, l'enfant Jésus et saint Gaëtan;* à SS. Siro e Libera : *La Vierge et l'enfant Jésus avec saint Thomas de Villeneuve faisant l'aumône ;* à la cathédrale une *Transfiguration*. Ses chefs-d'œuvre sont à Venise : *la Mort de Rachel* (au Musée) et la part qu'il prit à la décoration du palais Labia. Outre Giambellino il y eut sept membres de la famille Cignaroli qui s'adonnèrent aux arts, deux sculpteurs et cinq peintres. Le dernier mourut en 1850.

2. On trouvera la liste des œuvres que L. Dorigny fit pour Vérone et Padoue, dans Zannandreiss (*Vite*, etc.) dans Selvatico et dans Dussieux : *les Artistes français à l'étranger*.

Deux de ces figures semblent être les portraits de Raphaël et de son maître.

Une Vierge de Raibolini dit il Francia (1450-1517) est signée *Francia Aurifaber Bonon. (iensis)*. Francia, d'abord orfèvre, n'avait pas abandonné son ancien métier. Jules Romain a, au rez-de-chaussée, des fresques mythologiques provenant de Mantoue. L'école de Parme est repré-



Pérugin (?). L'Adoration.

sentée par une *Vierge* du Parmesan, Fr. Mazzola (1503-1540), et une *Adoration des mages* de Bart. Schidone († 1615). Le Padovinano (1590-1650) a, non au musée, mais à la Gran Guardia Vecchia des *Scènes mythologiques* qui valent ses meilleures toiles de Padoue. La *Charité* du Bolonais Carlo Cignani (1628-1719) rappelle les souvenirs lointains de Luini et d'André del Sarto. La tête de la jeune femme, plus encore celle de l'enfant qui se tourne vers le spectateur, sont vraiment délicieuses. Nous trouvons enfin une œuvre de valeur du plus grand peintre italien du XVIIIe siècle, J.-B. Tiepolo (1693-1770) : *Quatre Saints olivétains*. On

regretterait de ne pas rencontrer à Vérone cet admirable décorateur, le seul dans lequel Paul Véronèse pourrait reconnaître un successeur digne de lui [1].

Ainsi, malgré la décadence de la puissance vénitienne, les villes de terre ferme, comme les villes des lagunes, continuaient la pratique des arts, sous le despotisme de la Sérénissime République qui leur assurait d'autant plus la tranquillité que son gouvernement se désintéressait de plus en plus de la politique occidentale.

Mais à la fin du XVIII[e] siècle la Révolution française bouleverse l'Europe. Le bruit des armes va s'entendre de nouveau autour des fortifications de San Micheli. Bientôt Bonaparte prendra son quartier général à Vérone et, dans les environs de la ville, rendra illustres les noms d'Arcole et de Rivoli. Il est d'un vif intérêt d'aller replacer par la pensée, sur le terrain même, les diverses péripéties de ces actions mémorables, comme on aime à voir un tableau dont on connaît déjà la description. Les batailles d'Arcole et de Rivoli semblent alors se développer sous nos yeux comme une œuvre d'art, tant le génie de la conception première y est uni à l'habileté de l'exécution. Ce souvenir ne pouvait être omis, en parlant de Vérone qui est fière sans doute de ses artistes, mais l'est aussi de son surnom de Vérone la militaire.

1. Nous avons signalé plus haut la collection des médailles. Quoique on ne s'occupe ici que des œuvres se rattachant à l'art, nous nous reprocherions de ne pas signaler une des collections de fossiles les plus remarquables de l'Europe par la rareté des pièces, comme par leur exceptionnelle conservation. On y voit entre autres de grandes torpilles où l'on distingue nettement encore l'appareil électrique. Cette collection est une des plus anciennement formées, et les éléments en ont été, pour la plupart, recueillis dans le Mont Bolca. Ces fossiles sont déjà décrits et en partie reproduits dans la *Verona illustrata* de Maffei.



Altichieri. Madone de S. Anastasia (Vérone).

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE[1]

PADOUE

Pietro Selvatico. *Guida di Padova e dei suoi principali contorni.* Padoua 1869, in-16.

Gustavo Chiesi. *Provincia di Verona.* Torino 1903, in-4° dans la *Patria, geografia dell' Italia,* compilata dal professore Gust. Strafforello.

Lorenzo Signoria. *Le Origine di Padova.* Padova 1625, in-f°.

Bernardini Scordeonii *de Antiquitate urbis Patavii et claris civibus Patavinis libri tres in quindecim classes distinctis ; ejusdem appendix de sepulchris insignibus exterorum Patavii jacentium.* Basilæ MDLX.

Leandro Alberti. *Descrittione dell' Italia.*

Sertorio Orsato. *Istoria di Padova.* — Le même. *Monumenta Patavina.*

Andrea Moschetti. *Il Museo civico di Padova.* Padova 1903, in-f°, ouvrage à la suite duquel se publie un *Bollettino del Museo civico di Padova.*

Rizzoli. *I sigilli nel museo Bottacin di Padova.* Padoue 1903, in-4°.

C. de Mandach. *Saint-Antoine de Padoue et l'Art italien.* Paris 1899, in-4°.

Camillo Boito. *L'Altare di Donatello e le altre*

1. Nous laissons de côté les ouvrages relatifs à l'art italien en general : on trouvera à leur place, dans les notes du volume, des indications qui s'y rapportent. Nous nous bornerons à signaler ceux des ouvrages qui traitent spécialement de Padoue et de Vérone dont nous nous sommes le plus servi.

opere nella Basilica Antoniana di Padova. Milano. Hoepli 1895, grand in-f°.

Ruskin. *Giotto and his Works in Padua* Londres 1884, in-4°.

Gonzati. *La Basilica de S. Antonio di Padova* Padova 1852-3, 2 vol. in-f°.

Michael Savonarola *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue* a cura Arnaldo Segarizzi. Citta di Castello 1902, gr. in-4°, dans les *Rerum italicarum scriptores.*

Andrea Gloria. *Monumenta della Università di Padova.* 2 vol. grand in-4°.

Monumenti storici publicati della Reale Deputazione veneta di storia patria.

Cortusi. *Storia de Padua.*

Gennari. *Annale della citta de Padova.*

Gattaro. *Historia Padovana.*

Cappelletti *Storia di Padova* Padoue 1875.

Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI esistenti in Padova. Crémone.

Scritta da un anonimo di quel tempo publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Bassano 1800, in-8°. C'est l'ouvrage connu sous le nom de l'*Anonyme de Morelli* ou *Anonimo Morelliano.*

Napoleone Petrucci. *Biografia degli artisti padovani.* Padova 1858, in-8°.

Les monographies de Kresteller (1902), Thode, Yriarte (1901) sur *Mantegna.*

Rotulus et Matricula juristarum et artistarum gymnasii patavini, curantibus D^ro^ Blano Brugi et F. Aloysio Andrich. Patavii 1892, in-f°.

La *Chapelle Saint-Georges,* in-f°.

Ludwig Volkmann. *Padua* Leipsig 1904, in-4°.

Moschini. *Delle vicende della Pittura in Padova.*

VÉRONE

Scipione Maffei. *Verona illustrata.*

Zannandreiss. *Vita dei Pittori, scultori e architettetti Veronesi,* publié par Giuseppe Biadego. Vérone 1891, grand in-8°.

Chiesi. *Provincia di Verona.*

Torelli Saraynae Veronensis *De origine et amplitudinæ civitatis Veronæ ex officina,* A Putelleti, 1540, in-f° avec 29 figures, dont le portrait de Sarayna, par Gio. Carotto.

Fortoul. *Origine et caractère de l'art à Vérone,* publié dans le tome II de l'*Art en Allemagne* du même auteur.

Comte da Persico. *Description de Vérone et de sa province.*

Orti Manara. *Dell' antica Basilica di S. Zenone.* Verone 1839, grand in-4°.

Cronica della citta di Verona, descritta da Pier. Zagata, ampliata da Gimb. Biancolini, annessovi un trattato della moneta, etc. Verona 1745-8, 3 vol. in-4°.

John Ruskin. *Les Pierres de Venise,* études locales pour servir de direction aux voyageurs séjournant à Vérone et à Venise (trad. française). Paris 1906, in-4°.

John Ruskin. *Verona and other lectures,* 1894, in-8°.

Giuliari. *Il Veronese a l'epoca romana.* Venezia 1884-5, grand in-8°.

Revelli. *Mura Antiche di Verona e loro vicende.* Breve cenno storico militare. Verone 1885, in-8°.

Romualdo Buttura. *Notizie del Cenotafio denominato Arco de' Gavi,* demolito nel mese di Agosto 1805, Milano 1845, in-f°.

Le tome IX du recueil de Muratori où se trouve entre autres, l'*Histoire* de Ferreto qui va de 1250 à 1280 et son poème de *Scaligerorum origine.*

Serafino Ricci. *Il Theatro romano di Verona,* Venise 1895, in-8°.

Georg Biermann. *Verona,* Leipsig 1904, in-4°.

Actes du *Congrès international des sciences historiques* à Rome 1903, vol. V.



Paul Véronèse. Ensevelissement du Christ (Musée de Vérone).

TABLE ALPHABÉTIQUE DES MONUMENTS
ET DES ARTISTES CITÉS

p. = peintre. — *sc.* = sculpteur. — *ar.* = architecte. — *orf.* = orfèvre. — *grav.* = graveur. — *méd.* = médailleur.

PADOUE

Abano (Thermes d'), 97.
Abattoirs (*Macelle*), 10.
Ajunta (monuments d') dans l'Inde, 35.
Ammanati (Bart.), *sc.*, 75.
Aloiso, *ar.*, 97.
Altichieri da Zevio, *p.*, 55*, 56, 57*, 58, 59.
Angelico (Fra), *p.*, 57.
Ansuino da Forli, *p.*, 80*, 82, 83.
Anténor (tombeau d'), 13.
Antonio da Padova, *p.*, 55, 56.
L'Apollon du Belvédère, 71.
Arena (église de l'), voy. *Eglises*.
Arènes antiques, 12.
Arqua (maison et tombeau de Pétrarque à), 95*, 97.
Arzere (Stefano dell'), *p.*, 94.
Autographes, 97.
Avanzi ou Avanzo (Jacopo d'), *p.* 59-61*, 62.
Badile (Antonio), *p.*, 95.
Balestra, *p.*, 91.
Baptistère, 25*, 26, 53*, 59.
Barci (Andrea), *sc.*, 75.
Bardi (dei), voy. Minello.
Basaïti (Marco), *p.*, 94.
Basilique de S. Antonio, voy. *Eglises*.
Bassano (Annibale), *ar.*, 35.
Bassiano, *méd.*, 87.
Bellano, *sc.*, 68, 70*.
Bellini (les), *p.*, 57, 80.
Bellini (Giovanni), *p.*, 80.
Bellini (Jacopo), *p.*, 84, 86.

* Les astérisques indiquent les illustrations. — Plusieurs monuments ayant été reproduits ensemble sur quelques gravures et la même gravure pouvant se rattacher à divers noms, ces astérisques pourront renvoyer plus d'une fois à la même page.

Biagio Ferrarese, *ar.*, 38.
Bissonio (Carlo), *p.*, 91.
Boccaccio Boccacino, *p.*, 94.
Boito (Camille), *ar.*, 10, 22, 95.
Bologna (Bartol. da), *orf.* 65.
Bondone (Ambrogio di), voy. Giotto.
Bonifazio II, *p.*, 97.
Bono da Ferrare, *p.*, 79*, 82.
Bonsignori *p.*, 88.
Bregno (Andrea), *sc.*, 68.
Bregno (Piétro), *sc.*, 68.
Brescia (Girolamo da), *ar.*, 27.
Brioni (J.-B.), *sc.*, 74.
Brioseo, voy. Riccio.
Briot, *orf.*, 96.
Café Pedrocchi, 8*, 9, 10.
Caliari (Paul), voy. Véronèse.
Calderajo (Giov.), *ar.*, 37.
Campagna (Girolamo), *ar.* et *sc.*, 65, 75.
Campagnola (Andrea), *sc.*, 29.
Campagnola (Domenico), *p.*, 17*, 30, 90.
Campagnola (Giulio), *p.*, 90.
Candélabre de Riccio au Santo, 68, 69.
Capitanio (Palazzo del), 35*, 37, 59.
Capodilista (Annibale), *sc.*, 36.
Carello (Fra), *ar.*, 21.
Caroto, *p.*, 88.
Carrache (les), *p.*, 7.
Casa, voy. *Maison.*
Cathédrale, voy. *Eglises.*
Cattaneo (Danese), *sc.*, 75.
Cavino, *méd.*, 87.
Cecchini, *ar.*, 38.
Cellino da Pisa (Antonio da), *sc.*, 65.
Cennino Cennini, *p.*, 52, 60.
Céramique Padouane, 87*.
Chapelles.
— Saint-Félix, 22, 23, 42*, 55*, 58-9, 69.
— Saint-Giacomo, voy. Saint-Félix.
— Saint-Giorgio, 26, 56, 57*, 58, 59*.
— Saint-Jacques et Saint-Christophe, aux Eremitani, 54, 60*, 77*, 79*, 80*, 81*, 83*, 85*.
— Saint-Jacques à l'église Saint-Antoine, voy. Saint-Félix.
Chapelle Lucca Belludi à l'église Saint-Antoine, 22.
— del Santo à l'église Saint-Antoine, 21*, 25, 69, 75.
— du Trésor à St-Antoine, 22, 23*, 75.
Cimabue, *p.*, 48.
Consiglio (Loggia del), 38.
Contarini, *p.*, 90.
Cordes (Fra Eutichio), *sc.*, 29.
Corrège (le), *p.*, 48.
Cortona (Urbano da), *p.*, 65.
Cottet, *p.*, 96.
Cozzo di Limena (Pietro), *ar.*, 32.
Dario da Trevigi, *p.*, 82.
David (Louis), *p.*, 85, 86.
Davioud, *ar.*, 36.
Debucourt, *gr.*, 97.
Delorme (Philibert), *ar.*, 35.
Dentone (Giovanni di Padova dit el'), *sc.*, 71, 73.
Dome, Duomo, voy. *Eglises, Cathédrale.*
Domenico Vicentino, *mosaïste*, 28.
Donatello (Donato di Niccolo di Betto Bardi), 22, 60, 61*, 63, 64*, 65*, 66*, 67*, 68, 69*, 71, 75, 76, 77, 84, 97.
Dorigny (Louis), *p.*, 43.
Egidio, *ar.*, 17.
Egine (fronton d'), 57.
Églises.
— S. Agostino, 26, 54.
— Saint-Antoine, 2*, 9*, 14*, 20*, 21*, 22, 23*, 24, 25, 26, 42*, 58-9, 61*-2, 65*, 66*, 67*-8, 69*, 70*, 71*, 72*, 73*, 74*, 75, 82.
— Arena (Madonna dell') 26, 44*, 45, 46*, 47*, 48, 49*, 50, 51*, 52, 58.
— S. Canciano, 26.
— dei Carmini, 90.
— Cathédrale, 25*.
— Degli Eremitani, 26, 27* 54, 63*, 75, 82-6, 91*.
— Duomo, 25*, 26.
— S. Francesco, 90.
— S. Gaetano, 26.
— S. Giorgio (chapelle), 26.
— Santa Giustina, 13, 26, 28*, 29*, 30, 31, 62, 75, 82, 89*, 90, 91, 95.
— Sancta Maria Mater Domini, 20.
Église Santa Sofia, 26, 82.
Egyptiennes (statues), 36.
Falconetto, *ar.* et *p.*, 23, 37, 38, 40.
Ferraccina, *ar.*, 32.
Ferrare (palais Schiffanoia à), 34.
Ferrare (Bono da), *p.*, 79*. 82
Ferrarese (Biagio), *ar.*, 38
Ferrari (Felice), *p.*, 43.
Ferrari (Gaudenzio), *p.*, 56.
Ferrari (Luigi), *sc.*, 38.
Filippo (da Verona), *p.*, 16*, 18*.
Fizonio (Battista), *ar.*, 30.
Flandrin (Hipp.), *p.*, 52.
Florence : Chapelle des Brancacci, 56 ; *Chiostro verde*, 76 ; la *Cantoria* de Donatello, 67 ; *Orateur étrusque*, 79.
Fontaine, *ar.*, 10.
Forli (Ansuino da), *p.*, 80*, 82
Fortifications, 38.
Forum, 12.
Francesco dei Franceschi, *p.*, 94.
Francesco Parmigiano, *mosaïste*, 28.
Frigemelica (Gir.), *ar.* 25.
Gab (Adolfe), *sc.*, 75.
Ghirlandajo, *p.*, 87.
Giordano (Luca), *p.*, 91.
Giotto, 7, 12, 33, 43, 44*, 46*, 47*, 48, 49*, 50, 51*, 52, 53, 58, 79, 80.
Giovanni da Padova ou Padovinano, *p.*, 56.
Giovanni di Padova, *sc.*, 56.
Giovanni Maria da Padova, *sc.*, voy. Mosca.
Giovanni da Pisa, ou Pisano *sc.* du 14e s., 52.
Giovanni da Pisa élève de Donatello, *sc.*, 65, 75.
Girolamo da Brescia, *ar.*, 27.
Girolamo Padovano ou Girolamo del Santo, *p.*, 6, 30, 90, 94.
Giulio Padovano, voy. Campagnola.
Giusto Padovano ou Padovinano, *p.*, 53*, 55.
Gran Guardia, 38.
Grassi (Giovanni), *sc.*, 75
Grassi (Grazioso), *sc.*, 75.
Guariente ou Guariento, *p.*, 6, 53-5, 94.

Holzmuller, ar., 8.
Incunables, 96-7.
Jacques de Venise, ar., 57.
Jamnitzer, orf., 96.
Japelli, ar., 7, 10.
Jardin Botanique, 10.
Jardin Treves, 10.
Jouvenet (Noël), p., 6.
La Junon Ludovisi, 71.
Le Laocoon, 71.
Laurenti (Fil.), p., 10.
Lebrun (Ch.), p., 86.
Leopardi (Ales.), ar. et sc., 27.
Lippi (Filippo), p., 84.
Loggia Amulea, 7.
Loggia del Consiglio, 31*, 36, 43.
Lomazzo, p., 30.
Lombardo (Antonio), sc., 71, 72*, 73.
Lombardo (Tullio), sc., 73*.
Longhi (Alessandro), p., 95.
Longhi (Barbara), p., 95.
Longhi (Lucas), p., 95.
Longhi (Pietro), p., 95.
Lugano (Sebastiano da), ar., 27.
Maestri (E.), ar., 7.
Magni, sc., 96.
Maisons.
— Danese, 43.
— d'Eccelino il Balbo, 39.
— gothique de la rue Dante, 15*, 40.
— del Ponte delle Torricelle, 40.
— de Pétrarque à Padoue, 55.
— de Pétrarque à Arqua, 95*, 97.
— Valmarana, 41*.
Mansueti, p., 94.
Mantegna (Andrea), p., 66, 77, 78, 79, 80, 81*, 82, 83*, 84, 85*, 86, 87, 88, 90, 93, 97.
Mantegna (Francesco), p. 88.
Mantegna (Ludovico), p., 88.
Manuscrits, 96.
Marinali (Orazio), sc., 75.
Massegne (Piètro Paolo delle), sc., 62.
Menabuoni (G.), voy. Giusto Padovano.
Michel-Ange, 52, 63, 65.
Minelli ou Minello deï Bardi (Antonio), sc., 72, 73, 74.
Minello (Giovanni), sc., 23, 69, 75, 91*.
Mirandolese (Pietro), p. 95.
Miretto, p., 32, 33.
Mont-de-Piété, 47.
Morone (Andrea), ar., 47.
Morone (Francesco), p., 93.
Mosca (Giov.-Maria da Padova, dit), sc., 74.
Museo Bottacin, 96.
Museo Civico, 8, 76*, 77, 87*, 92*, 93*, 94*, 96, 97.
Museo Solferino, 97.
Niccolo, ar., 57.
Nicolas de Pise, sc., 16.
Novello, ar., 57.
Observatoire (tour de l'), 7*.
Orfèvrerie, 62-3, 96.
Orsel, p., 52.
Overbeck, p., 52.
Padova (Giovanni da), sc., voy. Dentone.
Padova (Giovanni-Maria da), sc., voy. Mosca.
Padova (Pietro da), voy. Pietro.
Padovano ou Padovinano (Antonio), voy. Antonio. — De même pour Giovanni, Girolamo, Giusto, Pietro,
Padovinano (el), voy. Varotari (Alexandre).
Palais.
— Arenberg, 40.
— Barbarigo, 42.
— Capitanio (del), 35*, 37, 50.
— Cavalli, 40.
— Corinaldi, 40.
— Debite (delle), 10.
— D'Eccelino de Romano, 17.
— Giustiniani, 39*, 40.
— Della Ragione, 31*.
— D'Ubertino III Carrare, 37.
— De l'Université, 37*.
— Venezze, voy. Arenberg.
— Vitaliani, 76.
Palladio, ar., 26, 30, 36.
Palma le jeune, p., 91.
Palmezzano da Forli (Marco), 94.
Paolo Ucello, voy. Ucello.
Parmigiano (Francesco), mosaïste, 28.
Parodi (Fil.), sc. et ar., 22, 75.
Parolini (Giacomo), p., 40.
Pedrocchi (café), 8*, 9, 10.
Percier, ar., 10.
Pesne (Ant.), p., 95.
Phidias, sc., 35, 63.
Piazza dell'Erbe, 31.
Piazza dei Frutti, 31.
— dei Signori ou della Signoria ou dell'Unità d'Italia, 38.
— Vittorio-Emmanuele, voy. Prato della Valle, 3*, 4, 6, 7.
Piazzale Giotto, 42.
Piccino, ar., 38.
Pietro da Padova, orf., 63.
Pisa (Giovanni da), sc., 60*, 61.
Pisano (Giovanni), sc., 53.
Pisano (Nicolas), sc., 26.
Pise (Campo Santo de), 16.
Pizzolo (Nicolò), p., 77*, 82-3, 87.
Ponte Corbo, 36.
Ponte delle Torricelle, 40.
Porte di Codalunga, 38.
Porte del Portello, 11*, 38.
Porte San Giovanni, 38.
Pradino (Ottaviano), p., 50.
Previtali (Andrea), p., 94.
Raphaël, 48, 71.
Reliquaires du Santo et de la Cathédrale, 62-3.
Riccio (Andrea), sc. et ar., 23, 68, 69, 71*, 96.
Righetti (Agost.), ar., 15.
Rizzo (Bart.), ar., 52.
Romanino, p., 93*, 96.
Rome (place Navone à).
Roncajolo, stucateur, 75.
Saint-Antoine (égl.), etc., voy. *Églises* ou *Chapelles*.
Salone (il), 31, 32, 33*, 34, 35, 36.
San Micheli, ar., 38.
San Piero (Oratoire de), 97.
Sansovino (Jacopo Tatti dit), 23, 38, 71, 71*, 75.
Santo (Il), voy. Église Saint-Antoine.
Saronno (coupole de), 56.
Scamozzi, ar., 26, 27.
Scarabello (Angelo), sc., 75.
Sculptures antiques, 36, 97.
Scuola del Santo, 16*, 17*, 18*, 88*-90.
Scuola deï Carmini, 90.
Sebastiano da Lugano, ar., 27.
Squarcione, p., 6, 76*-78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 92, 93, 97.
Statues de l'Empereur Henri IV et de Berta, 62.
— de Gatta Melata, 53, 64*.
— du Prato della Valle, 4, 6, 7.
— de Victor-Emmanuel, 35.
Stella (Paolo), sc. 74.

Tabacchi, *sc.*, 58.
Tapisseries, 96.
Tatti, voy. Sansovino.
Taurigny, Taurin, Taurino (Richard), *sc.*, 29, 30.
Théâtre antique, 12.
Tiepolo, *p.*, 91, 94*.
Tintoret, *p.*, 54, 71.
Tite-Live (épitaphe prétendue de), 13, 36.
Titien (Tiziano Vecelli, dit le), *p.*, 15, 45, 88*-90, 94, 95.
Tocque, *p.*, 95.
Tombeau d'Anténor, 13.
— de Benavides, 75.
— de Jacopo de Carrare, 62.
— d'Ubertino III de Carrare, 62.
— de Contarini, 75.
— de C. Cornaro, 75.
— de Costanza d'Este et de Guido di Lozzo, 61.
— d'Elisabeth (Bettina) di San Giorgio, 61.
— de Gattamelata, 67-8.
Tombeau de Fr. Lavellongo, 62.
— de Lovato, 97.
— de Saint Luc, 62.
— de Giov. Ant. de Narni, 68, 69*.
— de Pétrarque à Arquà, 97.
— de Rainieri, 62.
— d'Ant. Rosselli, 68, 70*.
— de Tite-Live, 13, 36.
— de Lucrezia Orologio (cénotaphe), 36.
Tour de l'Horloge, 37.
Tour de l'Observatoire, 7*, 16.
Trèves (Jardin), 10.
Trevigi ou Trevise (Dario da), *p.*, 82.
Ucello (Paolo di Dono, dit P.), *p.*, 58, 60, 70, 84.
Université, 3, 4, 6, 37*-8.
Urbano da Cortona, *sc.*, 65.
Vacche (Fra Vicenzo delle), *mosaïste*, 28.
Valente (Francesco del), *sc.* 65.
Valle (Andrea della), *ar.*, 25.
Varotari (Alessandro), *p.*, 6, 90, 92*.
Varotari (Dario), *p.*, 90.
Vecelli, voy. Titien.
Vela, *sc.*, 7, 96.
Vellano, voy. Bellano.
Venise : Palais Ducal, 4 ; chevaux de Saint-Marc, 63.
Venise (Jacques de), *ar.*, 37.
Vermeyen, *p.*, 96.
Vernansal, *p.*, 26.
Vérone : arc des Gavi, 85 ; tombeau des Scaligers, 65.
Véronèse (P.), 89*, 90-1, 95, 97.
Vicence (Basilique de), 36, 38.
Vicentino (Domenico), *mosaïste*, 28.
Vinci (Léonard de), 48, 79.
Vitruve, *ar.*, 38.
Vittoria (Aless.), *sc.*, 75.
Zaïs, *p.*, 95.
Zevio (Altichieri da), voy. Altichieri.
Zilie (le), anciennes prisons, 17.
Zoppo (Marco), *p.*, 82-83.

VÉRONE

Adamus, *sc.*, 120.
Agrippine (statue d'), 107.
Altichieri da Zevio, *p.* 149, 150, 179*.
Amphithéâtre, 102*, 104-5.
Apollon Musagete (l') du Vatican, 122.
Aqueduc antique, 110.
Arc des Gavi, 103.
Arc deï Leoni, 103-4.
Arles (Amphithéâtre d'), 104.
Avanzi, *gr.*, 150.
Badile (Antonio), *p.*, 169*, 170.
Les Badile (Giovanni, Bartolomeo, etc.), 170.
Balduccio (Giov.), *sc.*, 125.
Balestra, *p.*, 175.
Barcaglia, *sc.*, 142.
Bartolo (Giov.), dit il Rosso, *sc.*, 143.
Bellini (Giovanni), *p.*, 162.
Bellini (Jacopo), *p.*, 176.
Bellini (les), *p.*, 166.
Benaglio (Franc.), *p.*, 150, 160.
Benaglio (Girolamo), *p.*, 160.
Bonifazio (les), *p.*, 167-9.
Bonino di Campione, *sc.*, 126.
Bonsignori, *p.*, 159.
Bonvicino, *p.*, 176,
Bonzani, *ar.*, 140.
Bordoni, *sc.*, 143.
Borghi, *sc.*, 143.
Bourges (hôtel de Jacques Cœur à), 154.
Borsari (porte), 104, 105*.
Bramante, *ar.*, 135, 137.
Les Bregno (Antonio, Paolo, Lorenzo), *sc.*, 144.
Brill (Paul), *p.*, 147.
Briosco (Andrea) dit Riccio, 144, 147.
Brusasorci (Domenico Ricci ou Rizzi dit), 147, 157, 167*, 168-9, 170, 174.
Brusasorci (Cecilia), 174.
Brusasorci (Felice), 174.
Brusasorci (G.-B.), 174.
Caliari, (Gabriele), *sc.*, 144.
Caliari (Paul), dit P. Véronèse, 101, 135, 144, 145, 171*, 172*, 173*, 174, 181*.
Campagna (Gir.), *sc.* 129, 144.
Campione (Bonino di), *sc.*, 126.
Campo Santo, 140, 141, 142, 143.
Capoue (Amphithéâtre de), 104.
Les Caroto, 147, 157, 160*, 161*, 162, 163, 166, 168, 171.
Casa dei Mercanti, 130.
— Mazzanti, 130, 157.
— Borella, 156.
— Fumanelli, 170.
voy. *Maison*.
Castello et Colline S. Pietro, 98, 106, 167.
Castello Vecchio, 103, 130, 131, 132*.
Cattaneo (D.), *sc.*, 129, 144.
Cavazzola (Paul Moranda dit il), 166*.
Chapelle Lovagnoli, 160.
Chapelle Pellegrini, 134, 135, 136*.
Chapelle Spolverini, 163.
Chapelle S.-M. della Vittoria, 107.
Cignani (Lud.), *p.*, 177.
Cignaroli (les), *p.*, 175.
Cimabue, *p.*, 176.

Cimetière de S. M. Antica, 118, 128.
Cimetière de la Ville, 140-143.
Cloître de la Cathédrale, 117.
Colisée (le), 104.
Colonne du Lion de Saint-Marc, 140, 151*.
Cottoni (Dom.), ar., 139.
Crispo, voy. Bregno et Briosco.
Crypte de S. Zénon, 112*, 116, 120.
— de S. Giovanni della Valle, 116.
— de S. S. Nazaro e Celso, 148.
David (Louis), p., 143.
Delacroix (Eug.), p., 173.
Dogana (la), 139.
Donatello, sc., 122.
Dorigny (Louis), p., 176.
Dürer (Albert), p., 172.
Eglises :
— S. Anastasia, 115*, 128, 133, 134, 135*, 143, 144, 148*, 157*, 161, 167, 176*.
— S. S. Apostoli, 116.
— S. Bernardino, Eglise et Couvent, 134, 150*, 156, 159, 161, 167.
— Cathédrale, 110*, 114*, 116, 144, 175, 176.
— Duomo, voy. *Cathédrale*.
— S. Eufemia, 132, 159, 168, 176.
— S. Fermo Maggiore, 110, 128, 132, 133, 134*, 141*, 143, 152, 166*, 165* 175*.
— S. Georges in Braïda, 134, 153*, 161, 172*, 176.
— S. Giovanni in Fonte, 110, 117, 120, 149.
— S. Giovanni della Valle, 152.
— S. Lorenzo, 110.
— Madona di Campagna, 135.
— S. M. Antica, 122, 128.
— S. M. della Scala, 132, 152.
— S. M. in Organo, 110, 134, 145*, 146*, 147, 159*, 162, 166, 167, 175, 176.
— S. S. Nazaro e Celso, 134, 159, 163, 168, 170, 174.
— S. Paolo in Campo Marzo, 159, 163*, 164.
— S. Pierre-Martyr, 128, 135*, 176.
— S. Stefano, 116, 168.
— S. Maria Libera, 136, 146.
— S. Zeno, 105, 109*, 110, 114*, 115*, 118*, 116-7*, 119, 120, 128, 132, 134, 141, 148-9, 154*, 155*, 157.
Evêché, 161*, 163.
Façades peintes, 116-7.
Falconetto, ar. et p., 164-5.
Farinato, p., 174, 167*.
Fedi, sc., 143.
Florence, 143.
Fontaine de la Piazza dell' Erbe, 105.
Fonts baptismaux de S. Zeno, 105, 120.
— de S. Giovanni in Fonte, 120.
Fortifications de Théodoric, 109.
— de Charlemagne, 111.
— de San Micheli, 135-7, 140*.
Fraccaroli (Innocenzo), sc., 142.
Francia (Raibolini dit il), p., 177.
Gabriello de Vérone (Fra), sc., 146.
Gavi (Arco dei), 103.
Ghiberti, sc., 119, 144.
Giocondo (Fra), ar., 98*, 161, 165.
Giolfino, p., 167.
Giorgione, p., 166.
Giovanni Battista de Vérone, sc., 144.
Giovanni de Vérone (Fra), mosaïste, 145* 6*.
Girolamo deï Libri, voy. Libri.
Giusti (palais et jardins), 139.
Gran Guardia Vecchia, 139, 176, 177.
Guerchin (Barbieri dit le), p., 176.
Guglielmus, sc., 119.
Guillaume (Edmond), ar., 166.
Hagenberg, gr., 166.
Holbein, p., 154.
India (Bernardino), p., 174.
Jardin Giusti, 139.
Jules Romain, p., et ar., 166, 174, 177.
Léoni (Arco deï), 103-4.
Libérale de Vérone, p., 157*, 166, 161.
Libri (Girolamo deï), p., 153*, 162, 163*, 164*, 165, 166.
Libri (Stefano et Francesco dei), p., 164.
Ligozzi (Jacopo), p., 173.
Loggia del Consiglio, 129*, 151.
Londres (National Gallery de), 158.
Louvre (Musée du), 144, 155, 158.
Luini (Bernardino), p., 177.
Maffei (Musée), 107-8.
Maffei (palais), 168, 172.
Maffei (Statue de), 168.
Maison du Ponte Navi, 152.
— Près S. Fermo in Pescheria, 156.
— Via Pellicciai, 157.
— Piazza dell' Erbe, 157. Voy. Casa.
Mandello (Galeazzo), gr., 191.
Mantegna (Andrea), p., 154*, 155*, 156, 157, 158, 164, 171, 176.
Martin, sc., 144.
Matteo dei Pasti, méd., 150.
Mazzanti (Via), 128.
Mazzanti (Casa), 130.
Mazzola (le Parmesan), 177.
Mercanti (Casa dei), 130.
Michel de Vérone, p., 144.
Michel-Ange, 163.
Milan (tombeau de saint Pierre martyr à), 125.
Moretto, p., 167.
Monga (Antonio), 166.
Montagna, p., 154, 176.
Moranda, voy. Cavazzola.
Moretto, voy. Bonvicino.
Moro, voy. Torbido.
Morone (Domenico), p., 162.
Morone (Francesco), p., 158*, 159*, 162.
Mosaïque antique, 117.
Museo Civico, 107*, 143-4, 151*, 152, 158*, 158-76.
Museo Lapidario (Maffei), 107-8, 139.
Nasaro (Matteo del), méd., 150.
Nicolaus, sc., 110.
Nîmes (Amphithéâtre de), 104.
Orange (Théâtre d'), 109.
Orbetto (l'), v. Turchi.
Ottini ou Ottino (Pasquale), p., 174.
Padoue (l'Arène à), 149.

Padovanino (Il), voy. Varotari.
Pasti (Matteo de'), gr., 145.
Palais Bevilacqua, 138, 139.
— Canossa, 137*, 138.
— del Consiglio, 120.
— Contarini, 173.
— dei Giureconsulti, 1[illegible].
— Giusti, 139.
— Lisca, 107*, 108.
— Maffei, 108, 132, 131*, 130.
— Murari, 161, 173.
— Pompei, 138, 108.
— della Raggione, 127*, 128, 130.
— Ridolfi, voy. Lisca.
— des Scaligers ou des della Scala, 120 ; de Cane Grande, 128 ; de Mastino Ier, 128.
— de Théodoric, 110.
— Trezza, 130.
— Verzi, 138.
Palladio, ar., 105, 130, 137, 139.
Parmesan (le), p., 177.
Peintures du Moyen âge, 113, 118-9.
Pellegrini Chapelle à S. Anastasia, 150-53
— à S. Bernardino, 134, 135.
Pérugin (le), p., 170, 176, 177*.
Piazza dell' Erbe, 105, 108, 118, 130, 131*, 137.
— della Signoria, 118, 128, 130.
Pierino de Milan, sc., 125.
Pisanello, p. et méd., 147*, 148*, 149*, 150, 151, 152, 158, 172.
Pitati (les), voy. Bonifazio.
Poli, sc., 140, 142.
Pompeï, ar., 139.
Pont romain ou della Pietra, 98*.
Pont des Scaligers, 131, 132*.
Porta Nuova, 136.
Porta Stuppa ou Palio, 137, 140*.
Porte Borsari, 104, 105*.
— deï Gavi, 103.
— deï Leoni, 103, 104.
Portes de S. Zeno, 117*.
Ranconi (Marcello), p., 142.
Raphaël, 102, 105, 106, 170.
Ricci, Riccio, Rizzi, Rizzo, voy. Bregno, Brioscó et Brussasorci.
Romanino, p., 176.
Romano (Giulio), p., 105.
Rosso (Alessandro), sc., 144.
Rosso Fiorentino, sc., 141*, 142.
Sammicheli, ar., 101, 135, 139.
Savoldo (Giov.), p., 170.
Scaligers (tombeau et palais des), voy. Tombeau, Palais, etc.).
Schidone (B.), p., 177.
Sculptures antiques, 107*.
— du Moyen âge, 110-11, 116-17, 119-20, 143.
Serlio, ar., 105.
Sienne (cathédrale de), 146.
Spazzi (les frères), sc., 142.
Statues ou bas-reliefs.
— d'Agrippine, 107.
— de Catherine Brenzoni, 143.
— de Catulle, 129.
— des Clutius, 108.
— de Cornelius Nepos, 129.
— de Dante, 129*, 130, 142.
— de Garibaldi, 143.
— d'Em. Macer, 129.
— d'Olivier, 113.
— de Pline, 129.
— de Roland, 113.
— des Scaligers, voy. *Cimetière* de S. M. Antica.
— de Théodoric, 111.
— d'Ulpia Marcellina, 108.
— de Paul Véronèse, 135*, 142.
— de Victor-Emmanuel, 143.
— de Vitruve, 129,
Stefano da Zevio, p., 143, 144, 151*, 152.
Théâtre antique, 105-7.
Thermes, 110.
Tiepolo, p., 176, 177.
Titien, 170, 172, 176.
Tombeaux antiques au musée Maffei 108 ; — à S. Giovanni della Valle, 110.
— de sainte Agathe, 113.
— des Brenzoni, 141*, 143.
— du Campo Santo, 140-3.
— du comte de Castel Barco, 128, 132*.
— de Fregoso, 144.
— de Juliette, 1*, 100.
— de Barnabé Moroni, 144.
— de l'Église Saint Pierre-martyr, 128.
— de Sarego, 143.
— des Scaligers, 118-28.
— de della Torre, 141.
— de saint Zénon, 142.
Torbido, dit il Moro, p., 165*.
Tours (Musée de), 158.
Turchi (Alex.), p., 174, 175*.
Vacche (Fra Vincenzo delle), *mosaïste*, 146.
Van Dyck, 173.
Varotari (Alessandro), dit il Padovinano, 177.
Vasari, 144, etc.
Vauban, 135.
Vérone (Fra Gabriello de), *mosaïste*, 146.
Vérone (Giovanni Batista de), sc., 144.
Vérone (Fra Giovanni de), 146-7.
Vérone (Liberale de), p., 157*, 160, 161.
Vérone (Michel de), sc., 144.
Véronèse (Paul), voy. Caliari.
Véronèse (Alexandre), voy. Turchi.
Vienne en Dauphiné (Musée de) 120.
Vinci (Léonard de), 136.
Vitruve, ar., 103, 136
Volto Barbaro, 128, 130.
Vouet (Simon), p., 176.
Watteau, p., 174.
Zannoni (Giuseppe), p., 142.
Zannoni (Ugo), sc., 142.
Zevio, voy., Altichieri et Stefano.



Farinato. Le Christ présenté au peuple (Musée de Vérone).

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS 1

PADOUE

I. Ancienne gloire de Padoue. Le Prato della valle, la ville moderne 5
II. Souvenirs et débris antiques 11
III. Le moyen âge. Le tyran et le Saint-Eccelino de Romano, Saint-Antoine de Padoue 14
IV. Les églises. La basilique de Saint-Antoine (Il Santo). Sainte-Justine . . . 20
V. Les monuments civils. Le Palazzo della Raggione et le Salone, le Palais del Capitanio, l'Université, les Fortifications 31
VI. Les habitations privées. Ce qu'elles rappellent. Les façades peintes 39
VII. L'école de peinture de Padoue 44
VIII. Giotto ; La Madonna dell' Arena. 46

IX. Successeurs de Giotto. Guariente. — Giusto Padovinano. Le Baptistère. Altichieri et Jacopo d Avanzo. La chapelle San Giorgio. La chapelle San Giacomo ou S. Felice au Santo 53
X. La sculpture à Padoue : 1° Avant Donatello ; 2° Donatello. La statue de Gattamelata. Le maitre-autel de la basilique de Saint-Antoine ; 3° Après Donatello. La chapelle du Santo Les Lombardi. Sansovino, etc. 61
XI. La peinture à Padoue, seconde époque. L'école de Squarcione. Andrea Mantegna Les Eremitani. 79
XII. Les successeurs de Mantegna.. Titien et Paul Véronese à Padoue. Alexandre Varotari, il Padovinano 88
XIII. Le Museo Civico de Padoue 92

VÉRONE

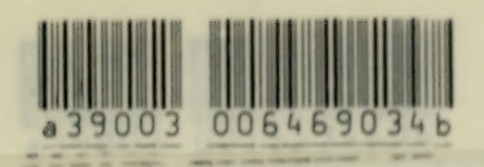
I. Aspect général. Roméo et Juliette. Noms illustres de l'histoire Véronaise . 98
I. L'antiquité. Les arènes. Les Portes. Le théâtre. Le musée Maffei. Les statues du Museo Civico 102
III. Le moyen âge. Théodoric. Pépin, fils de Charlemagne. Guelfes et Gibelins. Les églises romanes. La cathédrale. Saint-Zénon, etc 109
IV. Domination des della Scala. La sculpture du moyen âge à Vérone. Le cimetière de S. M. Antica. La piazza della Signoria. La piazza dell' Erbe. Le CastelloVecchio et le pont des Scaligers 118
V. L'architecture à Vérone depuis l'époque romane. Églises gothiques. La Renaissance. San Micheli. Forteresses et palais. 132
VI. Le Campo Santo. La sculpture à Vérone depuis le xve siècle. 140
VII. Les « intarsiatori » véronais. Les stalles de S. M. in Organo. 145
VIII. La peinture véronaise. Ses origines. Altichieri. Victor Pisanello, médailleur et peintre 148
IX. La peinture à Vérone au temps de la Renaissance. Le Padouan Mantegna (triptyque de S. Zeno). Le Vicentin Bonvicino Influence romaine. Influence vén tienne. Libérale de Vérone. Les Moroni. Les Carotto. Girolamo dei Libri. Cavazzola. Les Bonifazzio. Brusasorci (la cavalcade de Charles Quint). Antonio Badile 151
X. Paul Véronèse. Ses contemporains. Ses successeurs. Turchi. Cignaroli. Le Museo Civico de Vérone. 171

Note bibliographique 179

Table alphabétique des monuments et des artistes cités 181

EVREUX, IMPRIMERIE CH. HERISSEY ET FILS




a39003 006469034b

